114

REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

VOL. 9
1957

SWETS & ZEITLINGER N.V.
AMSTERDAM — 1966

TABLE DES MATIÈRES

1957

Supplément au N° I, 1958

1127-15

Affiches du XVIII[e] siècle (Inventaire des) 62

Béjart (Madeleine) et Molière, modèles des peintres Nicolas Mignard et Pierre Mignard, par René-Thomas COÈLE 276-290

Bibliographie, par Rose-Marie MOUDOUÈS 85-128, 215-254, 234-371

Cirque (Union des Historiens du), par Tristan RÉMY 314-316

Comédiens de l'Illustre Théâtre (Notes sur quatre), par Georges MONGRÉDIEN 309-310

Comédiens français à Nancy au XVII[e] siècle, par Jean ROBERT .. 44- 53

Corneille (Comment jouer), par Louis HERLAND 65- 69

Dame aux Camélias (La) et la Censure impériale 61

Dictionnaire des Comédiens, de Lyonnet (Rectifications au), par S. BRAY 61

Expositions :

Exposition à la Bibliothèque Nationale (M. H.-M.) 317

Arts et traditions du cirque, par Tristan RÉMY 182-185

Exposition Ibsen à la Bibliothèque Nationale, par Oyvind ANKER 36- 38

Farceurs français et italiens (Quelques documents sur les), par Agne BEIJER 54- 60

Ibsen (Actualité d'), par Maurice GRAVIER 15- 22

Ibsen (Hommage à), par Gabriel MARCEL 9- 11

Ibsen (Hommage à), par Jacques DE LACRETELLE 12- 14

Introduction de l'œuvre d'Ibsen en France (L'), par Jacques ROBICHEZ 23- 35

Français (Les) et Ibsen en 1898 ..... 39- 43

In Memoriam :

Emile Bertin, par André BOLL 70

Noël Boyer, par André BOLL 189

Oskar Eberlé, par Paul ELLMAN 188

Livres et Revues :

Bibliographie théâtrale russe (Nina Gourfinkel) 203-207

Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays (Daniel Bernet) 190

Les Ramonneurs (Raymond Lebègue) 71

Léon Schiller (B. Horowicz) 203

Lettres de Cl. Debussy à A. Caplet (A. Boll) 209

Les plus belles lettres de Mozart (A. Boll) 210

Mozart en France, Livre d'or du bicentenaire (A. Boll) .. 81- 82

Opéra de Paris (L') (A. Boll) 212

Revue Musicale (La) (A. Boll) 211

Adrian. — *Histoire illustrée des cirques parisiens* (Tristan Rémy) 194

Anker (Oyvind). — *Kristiana Norske theaters Repertoire* 1852-1863 - *Christiana Theater's Repertoire* 1827-1899 (Maurice Gravier) 76- 78

Axelbad (A.J.). — *Le thème de Sophonisbe dans les principales tragédies de la littérature occidentale* (Daniel Bernet) 192

Balling (F.), Krag-Jacobsen (S.), Sevel (G.). — 50 *Aar i Dansk Film* (H. Nyrop-Christensen) 318- 19

Barbaud (P.). — *Haydn* (André Boll) 329

Becatti (G.), Magi (F.). — *Le picture della tombe degli Auguri e del Pulcinella* (Daniel Bernet) 201

Bordat (D.), Boucrot (F.). — *Les théâtres d'ombre, histoire et techniques* (Daniel Bernet) 72- 75

Bourdet (D.). — *Pris sur le vif* (André Boll) 323-324

Bourniquel (C.). — *Chopin* (André Boll) 329-330

Cande (R. de). — *Ouverture pour une discothèque* (André Boll) 81

Carrière (Jean). — *Sur la chorégraphie des « Oiseaux » d'Aristophane* (Daniel Bernet) 191

Chapoutier (F.), Galac A.), Salvout (F.). — *Le théâtre de Samothrace* (Daniel Bernet) 199

Cohen (G.). — *Etudes d'Histoire du théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance* (Pierre Sadron) .. 191-192

Cohen (G.). — *Anthologie du drame liturgique en France au Moyen Age* (Pierre Sadron) 71- 72

Duperier (J.). — *Découverte du Vieux Monde* (André Boll) 330

D'Welles (J.). — *Molière en Guyenne à Cadillac et à Bordeaux* (R.T. Coële) 321-322

Embiricos (A.). — *Critique comparée d' « Erophile » et d' « Orbeeche »* (Daniel Bernet) 200-201

Garapon (R.). — *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français, du Moyen Age à la fin du* XVII^e *siècle* (Daniel Bernet) 322-323

Guth (P.). — *Premier lever de rideau à Groussay* (R.T. Coële) 323

Hoffmann (R.). — *La musique en Russie* (André Boll) .. 208

Huot-Pleuroux (P.). — *Histoire de la musique religieuse* (André Boll) 209

Isaacs (J.). — *William Poel's prompt book of « Fratricide punished »* (Daniel Bernet) 198-199

Jankelevitch (V.). — *Ravel* (André Boll) 80

KARCZEWSKA-MARKIEWICZ (Z.). — *Teatr Romain Rollanda* (M. Spender) 78- 79
LAPLANE (G.). — *Albeniz* (André Boll) 210
LEIBOWITZ (R.). — *Renaissance de l'opéra* (André Boll) .. 212
LI GOTTI (E.). — *Sopravivvenza delle legende carolingie in Sicilia* (Daniel Bernet) 201-202
LONCHAMPT (J.). — *Dictionnaire critique des compositeurs et des œuvres musicales* (André Boll) 208-209
LOUGH (J.). — *Paris theatre audiences in the 17th and 18th centuries* (Pierre Mélèse) 198
MOOSER (R.A.). — *Contribution à l'histoire de la musique russe. L'opéra français en Russie au XVIII^e siècle* (Nina Gourfinkel) 79- 80
MOOSER (R.A.). — *Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le XVIII^e siècle* (Nina Gourfinkel) 79- 80
MARTIN (R.). — *L'urbanisme dans la Grèce antique* (Daniel Bernet) 190
ROSENFELD (S.). — *Foreign theatrical companies in great Britain in the 17th and 18th centuries* (Marlyse Meyer) 324-327
ROTROU. — *Venceslas*, ed. W. Leiner (Jacques Morel) .. 319-320
SHAKESPEARE. — *The Merchant of Venice* (The Arden Shakespeare) (Jean Jacquot) 197-198
SHAKESPEARE. — *Romeo and Juliet. Pericles* (The new Shakespeare) (Jean Jacquot) 195-196
SCHONBERG (J.L.). — *F.G. Lorca* (J.L. Flecniakowska) .. 193-194
SELIGMAN (J.). — *Figures of fun, the caricatures, statuettes of V.P. Dantan* (Daniel Bernet) 328
SMITH (W.). — *The italian opera and contemporary ballet in London* 1789-1820. - A record of performances and players with report from the journal of the time (Marlyse Meyer) 327-328
STUCKENSCHMIDT (H.H.). — *Schömberg* (André Boll) 210
STUCKENSCHMIDT (H.H.). — *Musique nouvelle* (André Boll) 331
VALLAS (L.). — *La véritable histoire de César Frank* (André Boll) 82
VAN ACKERE (J.). — *Maurice Ravel* (André Boll) 330
VIAZZI (G.). — *Chaplin e la Critica* (Daniel Bernet) 202
VON KRAFT (Z.). — *Wagner* (André Boll) 207-208
WAGNER (R.). — *Lohengrin* (Daniel Bernet) 207

Machinerie théâtrale et ses origines (La grande), par Madeleine HORN-MONVAL 291-308
Frères Maffey (Les), par George SPEAIGHT et Tristan RÉMY 179-180
Marionnette (Centre d'information de la) 316
Molière (Les autographes de) (R. L.)
Montansier à Bruxelles (La), par Maurice DEFLANDRE 311
Musset (L'évolution du théâtre de), par Philippe VAN TIEGHEM .. 261-275
Opéra de Versailles (L'), par Pierre VERLET 133-154

Prestige du Théâtre :
Les deux Corneille et leur temps 63, 312
Message de Shakespeare et du théâtre elizabethain 312

Histoire du théâtre américain 312
Hommage à Musset 313
Panorama du théâtre russe 313

Présentation de Marie au Temple (La), par Gustave COHEN 155-167
Théâtre brésilien et les Jésuites (Les origines du), par Georges RAEDERS 168-171
Théâtre français au Brésil (George RAEDERS) 314
Spectacles d'amateurs parmi les prisonniers de guerre français en Espagne et en Angleterre pendant la guerre d'Espagne (Quelques), par Margaret A. WILLIAMS 172-178
Thèses de Sorbonne sur le théâtre, par Jacques SCHERER 64
Vie théâtrale au XVII[e] siècle, par Pierre MÉLÈSE 186

ILLUSTRATIONS

294
Aleotti, machines 295
302
Ballet comique de la Reyne 294
Béjart (Armande), portrait présumé ..... 288 (VII)
Cirque : Jeux romains 182
Exercices de Franconi 182
Desprez (Suzanne), dans *Maison de poupée* 24

Farceurs :

Gravure sur bois publiée par J. de Gourmont 54
Gravures sur bois, Recueil Fossard 54, 55
Dessin de Jenet 55
Dessin de Clouet 56
Tapisserie (Musée de Drottningholm) 57
Marqueterie 58
Tableau de Henrik Aerts 58

Francini, décor et machines pour *La Délivrance de Renaud* .. 303

Ibsen :

Portrait, gravure sur bois 7
Affiche pour *Jean-Gabriel Borkmann* 24
Le petit Eyolf, 2 maquettes d'Appia 25
Brand, m. en sc. Georges Pitoëff 25
Le canard sauvage, m. en sc. Georges Pitoëff 25, 40
Les Prétendants à la Couronne, maquette de G. Craig .. 33
Peer Gynt, à Oslo 41
Le canard sauvage, Lugné-Poe 25

Molière :

Frontispice de *La mort de Chrispe* ..... 288 (I)
Mars et Vénus ..... 288 (II)
César, la mort de Pompée ..... 288 (III)
Molière à sa table de travail ..... 288 (IV)
Molière, miniature de Drujon ..... 288 (V)
Détail de Mars et Vénus ..... 288 (VI)
Molière, par N. Mignard ..... 288 (VIII)
Molière, par P. Mignard ..... 288 (IX X, XI, XII)

Opéra Royal de Versailles :

La salle, état actuel 134 135
Plan de 1769-1770 142
Décor de Paris, pour *Armide* 138 139 146
Costume pour *Ismenor* (atelier de Boquet) 147
Costume pour *Ernelinde* 148
Costume pour *Bellérophon* 149
Costume pour *Sabinus* 152
Projet de décoration, par Gabriel 143

Pitoëff (Georges), *Brand* 25
Le canard sauvage 40
Pitoëff (Ludmilla), *Le canard sauvage* 25
Sabbattini, appareil pour figurer une mer houleuse 303
Torelli, *Andromède, Les Noces de Thétys et Pélée* 306
Vigarani, *Les Plaisirs de l'Isle enchantée* 307

REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
NEUVIÈME ANNÉE
I-II

REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

NEUVIEME ANNÉE

I-II

MCMLVII

MICHEL BRIENT, ÉDITEUR

LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

IBSEN

Commémoration du cinquantième anniversaire de sa mort

Hommage à Ibsen, par GABRIEL MARCEL, de *l'Institut* . . . 9

par JACQUES DE LACRETELLE. de *l'Académie Française*. 12

Actualité d'Ibsen, par MAURICE GRAVIER. 15

L'Introduction de l'œuvre d'Ibsen en France, 1887-1889, par JACQUES ROBICHEZ 23

L'Exposition Ibsen à la Bibliothèque Nationale, par ÖYVNID ANKER 36

Les Français et Ibsen en 1898 39

Les comédiens français à Nancy au XVII^e Siècle, par JEAN ROBERT 44

Quelques documents sur les farceurs français et italiens, par AGNE BEIJER. 54

COMMUNICATIONS

Les autographes de Molière (R. L.). 61

La Dame aux Camélias et la Censure impériale 61

Rectifications à apporter au *Dictionnaire des Comédiens*, de Lyonnet (S. BRAY) 61

Inventaire des affiches, XVIII^e Siècle 62

Errata N° II-III et N° IV 1956. 63

Thèses de Sorbonne sur le théâtre français (JACQUES SCHÉRER) 64

L'Université et le Théâtre 64

NOS ÉMISSIONS

En marge des émissions : Comment jouer Corneille, par LOUIS HERLAND 65

Prestige du Théâtre : Les deux Corneille et leur temps 69

IN MEMORIAM

Emile Bertin, par ANDRÉ BOLL 70

LIVRES ET REVUES

FRANCE : *Les Ramonneurs* (R. Lebègue). GUSTAVE COHEN : *Anthologie du drame liturgique en France au Moyen Age* (Pierre Sadron). DENIS BORDAT et FRANCIS BOUCROT : *Les Théâtres d'ombres, histoire et techniques* (Daniel Bernet) 71

NORVÈGE : ÖYVIND ANKER : *Kristiana Norske Theaters Repertoire* 1852-1863. *Christiana Theater's Repertoire* 1827 - 1899. *Ibseniana* (Maurice Gravier) 76

POLOGNE : ZOFJA KARCZEWSKA - MARKIEWICZ : *Teatr Romain Rollanda* (M. Spender) 78

MUSIQUE ET DANSE : R. ALOYS-MOOSER : *Contribution à l'histoire de la musique russe. L'Opéra-Comique français en Russie au XVIII^e Siècle. Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le XVIII^e Siècle. Essai d'un répertoire alphabétique et chronologique* (Nina Gourfinkel). VLADIMIR JANKELEVITCH : *Ravel.* ROLAND DE CANDE : *Ouverture pour une discothèque.* LA REVUE MUSICALE : *Mozart en France.* LÉON VALLAS : *La véritable histoire de César Franck* (André Boll) 79

Bibliographie N° 1 à 1011 83

CINQUANTIÈME ANNIVERSAIRE DE LA MORT D'IBSEN

Reproduction du Bois illustrant l'affiche pour l'Exposition Ibsen à la Bibliothèque Nationale

HOMMAGE A IBSEN

Monsieur le Ministre,
Monsieur l'Ambassadeur de Norvège,
Mesdames, Messieurs,

Il me semble que l'hommage que nous, Français, sommes venus rendre ici à la mémoire de Henrik Ibsen, devrait présenter au moins à quelque degré le caractère ou la valeur d'une réparation. Il est manifeste en effet que depuis un certain nombre d'années, Ibsen a été quelque peu éclipsé ici à tout le moins auprès des gens de théâtre, — peut-être aussi du public — mais ceci, je me garderai de l'affirmer catégoriquement — par d'autres grands dramaturges de notre temps, qu'il s'agisse par exemple de Strindberg ou de Tchékhov. Dans le même sens, j'oserai quant à moi exprimer un regret très précis : je déplore que la Comédie Française n'ait pas tenu à honneur en cette occasion d'inscrire à son répertoire tel chef-d'œuvre comme *Les Revenants,* ou *le Canard sauvage,* l'*Ennemi du Peuple* ou ce *Jean Gabriel Borkman,* qui est la dernière en date des très grandes pièces d'Ibsen, et dont la fin en particulier, éveille dans la conscience de si profonds échos.

J'ai dit *dans la conscience.* C'est bien à la conscience en effet que s'adresse toujours le très grand dramaturge dont nous évoquons ici ce soir la haute figure. Et je me demande en vérité si ce n'est pas précisément parce qu'il parle à la conscience et au nom de la conscience que tant de nos contemporains semblent hors d'état d'entendre son message. Ces demi-sourds manifestent assez souvent une étonnante prédilection pour ce qui relève de l'obsessionnel — ceci est par exemple déjà fréquemment le cas dans l'œuvre d'un Strindberg où la violence de partis pris imputables à des traumatisations personnelles est si rarement surmontée. Et je ne veux certes pas dire qu'on ne puisse pas relever à l'arrière plan des œuvres ibséniennes des obsessions caractérisées que le psychologue, voire le psychanalyste n'aura aucune peine à épingler à

son herbier. Mais il me paraît que ces obsessions sont ici toujours transcendées par un esprit souverain qui en aucun cas n'accepterait d'en devenir prisonnier. C'est d'ailleurs par là, sans aucun doute, qu'il se place parmi les très rares représentants authentiques du théâtre universel. Je ne suis pas très sûr qu'on puisse en compter en tout plus d'une douzaine, mais je suis certain qu'il est en tout état de cause parmi ceux dont les noms ici peuvent et doivent être retenus.

Encore faudrait-il d'ailleurs s'assurer du sens qu'il convient de conférer ici au mot universel. Ce sens a certainement pu varier quelque peu suivant les époques. Chez Molière, par exemple, il se réfère à une certaine appréhension à la fois ample et décisive de la nature humaine. Il n'en est plus exactement ainsi, je crois, pour Ibsen. C'est que celui-ci se situe sans contredit, par delà une extraordinaire révolution de l'esprit humain que jalonnent les noms de Rousseau, de Kant, de Kierkegaard. A partir de ces hommes de génie, la réflexion s'oriente vers une mise en question de l'homme et par-là même de la condition humaine. Dans la ligne de cette réflexion qui poursuit encore aujourd'hui son anxieux cheminement, Ibsen m'apparaît personnellement comme étant probablement avec Dostoiesvki et Nietzsche un des hérauts, un des annonciateurs de la problématique sous le signe de laquelle se place le monde de pensées qui est aujourd'hui le nôtre. Ce terme de problématique correspond à une disposition profondément originale par laquelle ces hommes et ceux de nos contemporains qui les ont suivis, se distinguent radicalement de ceux qui les ont précédés sur une voie entre toute escarpée, bien qu'on puisse naturellement isoler chez certains comme par exemple chez Pascal quelques traits susceptibles d'être référés à une attitude comparable. Cette problématique, si radicale qu'elle puisse être, n'a exactement rien de commun avec le scepticisme dont chez nous un Renan — celui de la dernière période — ou un Anatole France — semblent avoir été les derniers représentants. Le sceptique se complait au fond toujours à quelque degré dans son doute; il croit y trouver une manière de libération, la marque d'une supériorité liée à son détachement même, il se sait gré à tout le moins de n'être pas dupe, comme il le serait en croyant ou en affirmant quoi que ce soit. Mais ceux que j'ai nommés sont bien éloignés de penser ainsi; ce qui leur est sans doute commun à travers tout ce qui les sépare, c'est le sentiment irréductible du sérieux qui affecte l'aventure humaine. Deux d'entre-eux au moins — Ibsen et Nietzsche, et probablement tous les trois — ont connu la plus tragique solitude, mais elle a été pour eux le visage même de leur destin propre, et non point certes le luxe que s'octroie

à elle-même une conscience dédaigneuse de toute promiscuité. La question qui donne son titre au 9e Chapitre de *Par delà le Bien et le Mal*, « *Was ist Vornehm?* », *Qu'est-ce qui est noble?* cette anxieuse interrogation est au cœur même de l'œuvre ibsenienne. Et peut-être, hélas, est-ce justement cette question dont le sens est aujourd'hui si peu compris.

Mais ce qui me paraît incomparable et proprement exemplaire dans cette œuvre, c'est la façon dont cette interrogation prend corps à travers des personnages qui sont parmi les plus individualisés qu'aucun dramaturge ait jamais conçus : Grégoire Ekdal, Rosmer, Rebecca West, Hedda Gabbler et tant d'autres. Une des pires sottises qui puissent être articulées à propos de ce théâtre, consiste à voir en lui une collection de pièces à thèse, comme si un génie de cette envergure avait jamais pu condescendre à un genre théâtral, qui, pour les raisons les plus profondes, n'a jamais pu être illustré — si l'on peut dire — que par des médiocres. Il n'est pas, me semble-t-il, une seule des grandes pièces d'Ibsen qui ne soit une question ou un ensemble de questions, mais celles-ci sont incarnées en des êtres qui sont saisis au plus intime de leur existence.

Parlant à Vienne, il y a quelques mois, de l'existentialisme au théâtre — parce que les directeurs du Burgtheater m'avaient demandé de m'exprimer sur ce thème quelque peu décevant — je croyais devoir rappeler que toute très grande œuvre dramatique est existentielle (lorsqu'elle devient existentialiste, en revanche, elle risque de sombrer dans la dialectique et dans une scholastique du néant). Existentielles, les grandes pièces d'Ibsen le sont sans aucun doute : *Brand* comme *Rosmersholm*, *Hedda Gabbler* comme le *Canard Sauvage*. C'est-à-dire que des libertés s'y affirment devant nous, souvent d'ailleurs pour le pire. Mais jamais Ibsen n'a cédé à la folle illusion de croire que l'homme crée les valeurs : il a à les assumer tout en conservant le dangereux pouvoir de les nier, ce qui est bien différent.

J'aimerais penser qu'après les décevantes incursions sur le terrain de l'absurde qu'encourage présentement un snobisme écervelé, un art dramatique plus mûr et plus conscient de ses responsabilités saura de nouveau prêter l'oreille à la grande leçon de l'auteur de *Rosmersholm*.

Gabriel MARCEL,
de l'Institut.

LES écrivains français, qu'il s'agisse de poètes, d'auteurs dramatiques ou de romanciers, seraient bien ingrats s'ils ne s'associaient pas à l'hommage rendu aujourd'hui à Ibsen pour le cinquantième anniversaire de sa mort.

Nous avons tous une dette immense envers Ibsen. Il nous a introduits dans un monde nouveau. Et cela non seulement par la hauteur de ses sujets, non seulement par le climat moral de ses pièces, mais par sa manière d'analyser les caractères, ou plutôt de les mettre à nu. L'apparition d'Ibsen, c'est une sorte d'aurore boréale qui projette d'autres lueurs sur la conscience humaine.

Dans toutes ses pièces, en effet, Ibsen a tenté d'extraire l'énigme des êtres, et par là, d'affranchir d'autres êtres.

Son théâtre s'apparente à la tragédie grecque. Il y a, autour de ses personnages, des forces conspirantes entre lesquelles ils se débattent. Ces forces, Ibsen les connaît et nous les révèle un peu à la manière du chœur antique qui parle en sourdine. Parfois il s'égare, il est mené comme Freud le sera plus tard, vers des régions obscures où les connaissances de la raison faiblissent. N'importe! Le travail se poursuit avec la même volonté, la pièce s'achève sans dénouement complice. Ibsen, tout à sa vision et à sa tâche de découvreur, ne fait aucune concession aux formules usuelles de l'art dramatique.

On va me dire que l'approfondissement des caractères et l'audace des conflits psychologiques entrent dans le métier de tous les dramaturges et qu'Ibsen en cela n'est pas un novateur.

Mais alors voyez comme il a su marier l'âme cachée de ses personnages au mouvement quotidien de la vie.

Voyez comme le thème se développe par toutes sortes de cheminements intérieurs. Ne dirait-on pas, dans certaines scènes, que ses personnages vivent une vie seconde où le dialogue n'est qu'un contrepoint de surface?

Voyez enfin comme ils sont vrais, tous ces héros qui ont coupé les ponts derrière eux, et comme chacun d'eux réagit à un rêve qui lui est propre.

Le théâtre d'Ibsen est un théâtre d'action, de revendication même, mais il est gouverné par un poète.

La poésie d'Ibsen, le symbolisme d'Ibsen, que n'a-t-on écrit là-dessus! Pour moi, l'une et l'autre peuvent être résumés simplement. Ibsen cherche toujours à mettre en évidence la contradiction qui existe entre ce que nous sommes, parfois à notre insu, et nos actes. De ce passage de l'ombre à la lumière naît sa poésie. De ce choc jaillissent ses symboles. Là encore il s'apparente aux tragiques grecs. Tous les grands personnages d'Ibsen sont plus ou moins des Prométhées. Sans en avoir bien conscience eux-mêmes, ils poursuivent un rêve, un idéal, ils se tiennent sur un chemin de crête, et le précipice est là qui les guette. Le canard sauvage de la famille Ekdal, les chevaux blancs de Rosmersholm, tous les symboles d'Ibsen relient deux mondes rivaux : celui du rêve intérieur, de l'âme cachée, et celui de l'action.

On admire l'art d'Ibsen parce qu'il ne fait aucune concession à la facilité, à la pruderie de l'époque, au goût du public. Ne s'est-il pas toute sa vie reproché d'avoir modifié à la requête d'une interprète, le dénouement de *Maison de Poupée,* afin que la pièce pût être représentée en Allemagne?

Mais l'homme aussi est un modèle. Sa droiture, son culte de l'énergie, sa volonté de ne se laisser entamer par rien, sa franchise avec ses amis, autant d'exemples pour tout artiste et pour tout homme qui écrit.

De telles qualités ont nécessairement leurs revers. On le montre souvent sous l'aspect d'un être dur et orgueilleux. S'il a déclaré : « *L'homme le plus fort est celui qui reste seul,* » ce serait, prétend-on, pour créer un alibi à son égoïsme. On le compare enfin à ce *Brand,* dont la rigueur envers ses proches est sans pitié.

Mais est-ce que ces vues sévères et intransigeantes indiquent en même temps de la sécheresse envers ses créatures? A-t-il bafoué le cœur humain et méprisé ses faiblesses? Allons donc! Songez à Nora dans *Maison de Poupée,* songez à la petite Hedwige du *Canard Sauvage...* Seulement la faiblesse de certains cœurs féminins, Ibsen a su l'extraire de sa gangue et en faire un diamant.

Egoïste, il peut le paraître, comme tous les grands créateurs qui portent en eux un monde et veulent le préserver, même de ceux qui les admirent. Mais c'est aussi qu'il est, avant tout, individualiste. Il l'est farouchement. Il veut que chacun de nous soit libre, et il nous propose même, comme le but de notre vie, ce sont ses termes propres « *l'incessante et vivante conquête de la liberté...* ».

De là son mépris déclaré de la société actuelle qui s'est constituée en Etats. « *L'Etat,* écrit-il, *est une malédiction*

pour l'individu. » Et, prenant un exemple dans l'Europe de son temps, il poursuit : « *Par quel moyen l'Etat prussien a-t-il édifié sa force? En noyant les individus dans un ordre de choses géographiques et politiques.* »

Quelle vue lucide et quelle protestation prophétique contre cette maladie que notre époque a vu apparaître : le totalitarisme!

Ces citations que je donne là, on les trouve dans ses lettres ou dans ses confidences à des amis. Car ce grand artiste prêt à braver l'impopularité, ce libertaire aristocrate, a su éloigner de lui toute ambition politique. Tandis qu'il s'engage à fond dans son œuvre, qu'il se place à l'avant-garde par ses idées, il tourne le dos aux doctrines ou aux programmes des politiciens. Un jour même, il écrit à Georges Brandès : « *Il se confirme de plus en plus à mes yeux, que s'occuper de politique et se rallier à un parti a quelque chose de démoralisateur.* »

Une fois, une fois pourtant, son indignation et sa douleur éclatent. Le jeune poète crie à l'aide, vole au secours d'une cause. Comment ne pas s'en souvenir aujourd'hui? C'est en 1849, après l'insurrection de Kossuth, lorsque la liberté est écrasée en Hongrie par les armées russes.

Ibsen écrit alors *l'Ode à la Hongrie*, ces strophes qui semblent imiter le roulement des canons sur les routes :

« *Les combats ne grondent plus sourdement du pays magyar.*

« *Du champ de bataille, des soupirs étouffés, mêlés aux plaintes des mourants, à travers la nuit calme apportent le message douloureux, à voix basse : « Le Magyar n'est plus, il a livré sa dernière grande journée...*

« *La troupe des héros de la liberté a plié devant les hordes sauvages des barbares!*

« *Sur la ruine demeure la tyrannie, meurtrière de la liberté.*

« *Pauvre pays! Oh! le meilleur sang de tes fils a coulé. Mais les nobles héros ont gagné une couronne de martyrs.* »

Et Ibsen conclut :

« *Vois, les cadavres de tes fiers partisans emportent l'espoir de l'Europe.* »

Messieurs, que la grande voix d'Ibsen puisse s'élever d'outre-tombe et s'unir aujourd'hui à la nôtre, n'est-ce pas la preuve que sa conscience d'homme durera à travers les siècles autant que son génie dramatique? N'est-ce pas une double raison pour que son nom soit acclamé aujourd'hui dans l'Université de Paris?

JACQUES DE LACRETELLE.
de l'Académie Française.

ACTUALITÉ D'IBSEN

Le 23 mai 1906, Henrik Ibsen mourait à Christiania. Le 23 mai 1956, la Norvège célébrait dans l'enthousiasme et la piété le souvenir de cet illustre écrivain, l'un des plus glorieux parmi ses fils. Dans l'Hôtel-de-Ville d'Oslo dont les fresques éclatantes rappellent la grandeur du passé norvégien, le Professeur Francis Bull, chargé de prononcer l'allocution d'usage, avait choisi pour thème « Ibsen et la Norvège. » Dans un tel cadre, le choix était excellent et l'éminent historien des lettres, fils du médecin qui soigna Ibsen jusqu'à son dernier jour, sut tenir sous le charme un nombreux auditoire.

Mais nous que rassemble ce soir en Sorbonne le souvenir d'Ibsen, il nous sera sans doute permis de tourner notre pensée vers un autre objet. Nous nous demanderons en particulier, si vous le voulez bien, comment cet écrivain norvégien, plus norvégien peut-être que nul autre, a conquis une renommée universelle et surtout nous essaierons de dire pourquoi ce poète d'un pays lointain, cet auteur qui porte la marque de son temps réussit encore à nous intéresser et à nous toucher, nous autres Français de 1956.

Certes, nous ne songeons pas à le contester, Ibsen appartient à la Norvège. Les honnêtes critiques français se contentaient autrefois de hocher la tête, dès qu'il était question d'Ibsen et ils ne manquaient pas de couvrir leur ignorance ou d'excuser leur paresse en prononçant cette formule rituelle : « *Ce sont les ténèbres scandinaves!* ». Il me semble pourtant que les drames ibséniens, complexes, surprenants parfois comme l'est la vie elle-même, ne méritent pas qu'on les appelle obscurs, tout au moins quand on a le privilège de pouvoir se reporter au texte original. Qui donc a répandu ces fameuses « *ténèbres scandinaves?* » Peut-être les auteurs de certaines traductions scéniques, consciencieux, n'en doutons pas, mais timorés et souvent maladroits. Mais l'impression étrange qui se dégage des drames ibséniens provient aussi du cadre nordique. Le décor, le paysage et l'ambiance humaine jouent dans chacune de ces pièces un rôle actif, la pluie et les lumières changeantes sur le fjord dans les *Revenants*,

l'animation pittoresque du 17 mai, fête nationale norvégienne, dans l'*Union des jeunes,* l'âpre et sublime grandeur des fjells dans *Brand* et dans *Peer Gynt,* l'étouffante atmosphère de la petite ville dans *Hedda Gabler* et dans un *Ennemi du Peuple* et dans le *Canard Sauvage,* le contraste entre richesse et pauvreté dans les divers milieux de la capitale, milieux bourgeois et cercles bohèmes. Norvégiens donc les paysages, norvégiens les protagonistes de tous ces drames mais aussi le plus souvent les derniers des comparses, le plus curieux, c'est que cette œuvre si norvégienne, Ibsen l'a écrite loin de ses modèles, loin de son public normal, loin de la scène où pourtant s'imposent les vertus dramatiques de ce théâtre si direct quant à la version dramatique de *Brand,* la plus nordique peut-être de toutes ses créations, c'est devant Saint-Pierre de Rome, qu'Ibsen en conçut l'idée. Les œuvres baroques de Rome l'ont vivement impressionné, il est sans doute devenu lui-même une sorte de Michel-Ange scandinave. Mais il est probable aussi que l'exil a durci les traits proprement norvégiens qui se dessinaient déjà dans le caractère de l'auteur, une fierté un peu ombrageuse, une grande mobilité dans la pensée et le sentiment, une franchise incoercible et ce sens de l'humour qui ne lui fera jamais défaut.

L'œuvre d'Ibsen, ample, abondante et diverse, s'étalant sur cinquante années, impose tout d'abord le respect. Mais nous nous prenons aussi à aimer ces personnages si fermement dessinés, si typiques que nous, Français, nous dirions volontiers qu'ils nous sont aussi chers que les héros de Balzac. Et n'est-ce pas comme le pendant de la *Comédie humaine* pour la seconde moitié du siècle que nous a laissé Henrik Ibsen? C'est en somme une véritable chronique de la vie en Occident, on y trouve comme l'écho de toutes les aventures qu'ont traversées la Norvège et l'Europe de 1848 à 1900, la révolution de février gronde au loin et Ibsen écrit la première de ses œuvres, *Catilina,* le romantisme d'inspiration nationale et populaire exhale son chant du cygne en Norvège avec les drames historiques des années cinquante. Les inquiétudes religieuses de l'âge nouveau se traduisent dans *Empereur et Galiléen.* vaste fresque historico-philosophique. Les doctrines scientifiques troublent les consciences, Darwin est à l'ordre du jour et Ibsen publie sa grandiose tragédie moderne les *Revenants* où la fatalité prend un nom nouveau, désormais elle s'appelle « *hérédité* », les luttes politiques entre les conservateurs et la gauche inspirent à Ibsen une comédie pleine de verve l'*Union des jeunes* et la montée du radicalisme une méditation plus grave, *Rosmersholm.* Mais nous ne manquerons pas de faire place aussi, bien entendu, à d'autres combats, ceux que livrent les suffragettes et leurs alliés

masculins pour faire triompher la cause du féminisme et imposer à la société une idée qui lui répugne encore : il faut que la femme devienne l'égale de l'homme. Ibsen intervient courageusement dans le débat. Bien plus, il écrit *Maison de Poupée,* ce drame frappe les imaginations et touche les cœurs, il gagne plus d'adhérents à la cause des féministes que dix ans de propagande et d'agitation systématiques.

Mais précisément, allez-vous dire, le procès du féminisme est depuis longtemps gagné, il n'existe plus de suffragettes. *Maison de Poupée* plaide une cause désormais entendue, ce n'est donc plus qu'un témoignage historique. On pourrait ajouter encore que primitivement *Brand* et *Peer Gynt* avaient été inspirés à Ibsen par la guerre des Duchés et par les déceptions et les amertumes qui grondaient alors dans le cœur des patriotes scandinaves, après la défaite des Danois. Mais qui donc, même en Scandinavie, songe maintenant à ces événements lointains, qui donc saisit les allusions précises qu'Ibsen a glissées dans son texte? Dès lors pourquoi s'obstiner à jouer ces drames inactuels? Pourquoi s'obstiner à lire, à commenter, à représenter les *Revenants,* puisque depuis 1881 la science médicale a fait d'immenses progrès et qu'une simple injection suffirait aujourd'hui à calmer les crises horribles où se débat Osvald Alving?

Avant de répondre à ceux qui songeraient à formuler de pareilles objections, je dirais qu'ils feront bien de se rendre à la Bibliothèque Nationale et de se pencher sur les vitrines de l'exposition Ibsen qui s'est ouverte ce matin. Ils y découvriront la continuité de la tradition ibsénienne sur la scène norvégienne comme sur la scène française. Mais ils constateront que cette tradition n'est pas routine. On sait par exemple que *Peer Gynt* est souvent présenté au public sous un aspect déroutant et, somme toute, un peu faux, les spectateurs s'amusent aux gambades des trolls, ils suivent les ébats des danseurs à la noce, ils admirent la grâce de l'almée qui incarne Anitra, surtout ils écoutent la célèbre suite de Grieg qui est censée illustrer les principaux épisodes du drame. Finalement, beaucoup considèrent *Peer Gynt* comme une brillante rhapsodie, une suite de variations sur des thèmes empruntés au folklore, comme une œuvre essentiellement romantique. Or c'est sans doute la musique de Grieg qui donne une apparence de solidité à cette opinion. La danse d'Anitra est certes gracieuse et l'on choisit traditionnellement pour ce rôle une actrice fine et plaisante, au lieu de nous montrer la bédouine sensuelle et mal lavée à quoi fait très précisément allusion le texte d'Ibsen. Un acteur norvégien a résolu, voici quelques années, de rendre à *Peer Gynt* son vrai visage. Hans Jacob Nielsen a donc renoncé volontai-

rement à l'appoint qu'apporta jusqu'ici la suite de Grieg à toute représentation de *Peer Gynt*, il a décidé qu'une nouvelle musique de scène, plus sobre et plus fidèle au texte, soulignerait les intentions du poète, au lieu de les trahir comme fait quelque fois la musique de Grieg. C'est ainsi qu'est née la partition de Saeverud. Le texte a subi aussi un sérieux rajeunissement et bien des archaïsmes ont dû être éliminés, enfin les décors linéaires et grandioses de Walentin et une mise en scène toute nouvelle, tour à tour réaliste et truculente, rendent au drame son caractère original, il ne s'agit pas en vérité, d'une œuvre purement romantique, mais *Peer Gynt* est aussi une machine de guerre, une composition souvent ironique, parodique, à la manière d'une revue, c'est aussi une œuvre pour reprendre l'expression de H.-J. Nielsen *antiromantique*. *Peer Gynt* supporte allègrement ce travail de décapage, analogue à celui que tentent les techniciens des musées sur les toiles bitumeuses des vieux maîtres. *Peer Gynt* s'adapte donc fort bien aux exigences de l'âge nouveau, *Peer Gynt* reste une œuvre vivante, comme est vivant le bon vin qui s'affine et se dépouille dans son fût de vieux chêne.

La tradition ibsénienne sur la scène française se rattache à des noms illustres, celui d'André Antoine qui dès 1890, présente le *Canard Sauvage* aux spectateurs du Théâtre Libre, celui de Lugné-Poe surtout qui met toute son énergie au service des auteurs scandinaves et monte sur la scène de l'Œuvre presque tous les drames d'Ibsen, il ne faut pas oublier non plus le nom des grands interprètes que furent Réjane, Suzanne Desprès, Marie-Thérèse Piérat, Maurice de Féraudy et plus près de nous Georges et Ludmilla Pitoëff pour ne citer que les morts. Copeau a joué Ibsen en français sur le Nouveau Continent et Marcel Herrand à fait triompher *Solness le Constructeur* pendant l'occupation. Depuis 1939 jusqu'à ce jour, il ne s'est guère passé d'année sans que l'on joue un drame d'Ibsen sur une de nos scènes parisiennes et le nombre total des reprises notables, celles qui marquent un effort de renouvellement et qui supposent la présence d'acteurs connus et appréciés du public, dépasse la douzaine. Si vous aviez pu parler avec certains jeunes chefs de troupes et voir briller leurs yeux quand ils détaillent la richesse ou tentent de scruter les mystères de tel ou tel grand drame ibsénien, vous seriez obligés d'admettre avec moi qu'Ibsen ne nous a pas abandonnés, la jeunesse lui reste attachée et l'admire toujours.

Quelles vertus assurent donc à l'œuvre d'Ibsen cette persistante popularité? Ibsen est avant tout un poète. On aurait tort de le prendre pour un théoricien, pour un agitateur, pour un journaliste qui se contente de commenter

l'actualité, les problèmes ne sont pour lui que des prétextes, il *voit* des personnages, il *vit* avec eux les aventures qu'il leur prête, il s'émeut de leurs souffrances. Il ne touche aux problèmes que par allusion. Il tend surtout à nous tirer de notre torpeur, il localise les préjugés, il sait nous donner parfois mauvaise conscience. Mais il ne formule aucune ordonnance, il ne se pose pas en médecin de la société. Ainsi le drame d'Ibsen vit par lui-même, indépendamment de toute idée directrice. Pourquoi joue-t-on encore *Maison de Poupée*, alors que nul ne s'intéresse plus au féminisme de ce temps? D'abord parce qu'on trouve et parce qu'on trouvera toujours des actrices qui rêveront de brandir le tambourin et de danser la tarentelle de Nora! Si ce rôle est « en or », comme on dit, c'est probablement parce que la structure dramatique de toute la pièce et la qualité du dialogue ont victorieusement repoussé les assauts du temps. Il ne faut pas oublier surtout l'aspect éternel du conflit qui oppose Nora à Helmer. La définition juridique du mariage, les rapports légaux de l'homme et de la femme ne sont pas ici seuls en cause. Les racines de la tragédie plongent bien plus profond. Le drame de Nora et de Helmer, chacun de nous l'a vécu ou risque de le vivre un jour — sans doute sous des formes souvent moins aigües, moins nettes, moins douloureuses — c'est le drame de l'isolement moral que nous ne soupçonnions pas et qui brusquement se révèle. Un être très proche, qui sait? peut-être l'être que nous croyions connaître et chérir entre tous, nous laisse tout-à-coup deviner qu'il n'était pas tel que nous l'imaginions et que nos relations reposaient sur une chaîne de malentendus, qu'ils baignaient dans une sorte de brouillard, dans la poudre dorée d'on ne sait quel mirage. Deux solitudes s'étaient juxtaposées, alors que nous imaginions que régnait la communion des sentiments, et même l'amour. Le réveil est brutal. Il se peut qu'ensuite la vie en commun devienne impossible. Notre conscience exige la clarté, il faut vivre dans la vérité. La rupture — douloureuse — s'impose à Nora. L'union légale ne peut pas survivre au malentendu sournois mais profond, à la découverte écrasante. Nora doit partir. Voilà le drame humain, central. Certains diraient même le drame existentiel. Nous sommes bien loin du document d'époque que les sceptiques songeaient à classer dans le dossier historique du féminisme.

L'œuvre littéraire ne survit à son auteur que si elle éclaire un aspect immuable de l'existence humaine et si le génie y imprime sa griffe ineffaçable. Or la grandiose personnalité de Henrik Ibsen transparaît derrière chacune de ses œuvres. Sans doute Ibsen ne nous a-t-il pas laissé de mémoires. Ses œuvres ne se rapportent pas non plus très directement

à ses expériences personnelles, si l'on fait abstraction des trois ou quatre derniers drames. Sur ce point Ibsen (comme sur beaucoup d'autres) s'oppose à son grand rival suédois Strindberg. Mais il arrive que le peintre d'histoire glisse son portrait presque reconnaissable au milieu des personnages qui entourent un prince ou un grand général. De même un auteur dramatique peut prêter quelques uns de ses traits à tel ou tel de ses personnages. Francis Bull nous fait remarquer par exemple que la fière Hedda Gabler unit à des goûts un peu bohèmes une volonté bien arrêtée de ne jamais faire scandale et de se maintenir toujours dans le domaine de la respectabilité bourgeoise. Ne ressemble-t-elle pas en cela à son créateur Henrik Ibsen qui se souvenait toujours avec nostalgie du bohème hirsute qu'il avait été vers 1860, au temps où on le rencontrait plus souvent dans les cafés fréquentés par les ivrognes et les ratés que dans les bibliothèques ou dans les salles de travail? Mais dès que le succès de *Brand* eut assuré à Henrik Ibsen une confortable aisance, celui-ci se mua en un bourgeois coquet, bien habillé, portant favoris et lunettes, si bien qu'il ressemblait bien plus à un juriste méticuleux et précis qu'à un artiste ou à un rêveur. Et très vite Ibsen attache de l'importance aux marques extérieures de considération qu'on peut lui donner, aux messages de sympathie que lui portent les étudiants norvégiens défilant sous ses fenêtres, aux décorations que le bey de Tunis d'abord, puis les différents gouvernements scandinaves lui accordent les uns après les autres, il est fier du respect que les peuples du Nord finissent par lui témoigner.

Ici apparaît dans la vie d'Henrik Ibsen une préoccupation majeure que nous retrouverons bien entendu aussi dans son œuvre. Comment parvenir à la confiance en soi, en sa destinée? Comment s'assurer que notre vie se développe en une ligne bien nette, que notre *moi* reste fidèle à lui-même? Comment découvrir, comment suivre sa *vocation?* Pourquoi Ibsen se posait-il ainsi la question? Il faut se rappeler les débuts du futur dramaturge dans la vie. Né dans un foyer malheureux, sous le signe de la faillite et de la mésentente familiale, il avait dû gagner sa vie de très bonne heure. Mais de très bonne heure aussi, il avait entendu l'appel, la vocation. Il devait écrire des drames. On ne peut que s'étonner de le voir s'engager sur cette route, quand on songe qu'il n'avait guère eu l'occasion d'entrer dans un théâtre ni de fréquenter des comédiens. En tout cas il a entendu l'appel, il obéit. Il suit sa route, il écarte tous les obstacles qui se présentent devant lui : il se fait régisseur, il étudie le répertoire. Il voyage, il s'instruit tant à Copenhague qu'à Dresde. Il écrit, il fait éditer ses premiers drames. Puis

il essaie de se faire jouer. Cependant, si l'on récapitule les douze premières années de son activité comme dramaturge, où les réussites alternent avec les échecs ou les demi-succès, on n'est pas bien certain que finalement le bilan soit tout à fait positif. Mais Ibsen persévère, il frôle la misère, il rend les siens inquiets et malheureux. Va-t-il sombrer dans le découragement? dans le doute? Le net succès de *Brand* (succès de librairie d'ailleurs) le remet en selle et le justifie à ses propres yeux. Il avait eu toutefois le temps de s'interroger, de se demander s'il n'avait pas mal agi en s'acharnant contre toute raison, en imposant à ses proches de cruels et — qui sait? — d'inutiles sacrifices, en les menant au bord même de l'abîme. Brand et Peer Gynt représentent comme les deux pôles dans l'univers moral d'Ibsen. L'un, Brand, ne veut pas connaître le doute, il va droit son chemin, il traite sa femme, sa mère, tous ses proches avec une impitoyable rigueur, il subordonne tout à l'absolu de sa vocation, et on ne saurait le lui reprocher, il est logique avec lui-même, il a raison, selon Ibsen, pour autant que sa vocation soit authentique. L'autre, Peer Gynt, figure séduisante et insaisissable, chasseur de rêves, courant après son *moi* qui sans cesse lui échappe, plutôt que soucieux de satisfaire aux exigences d'une tâche qu'il saurait définir, n'assume jamais aucune responsabilité dans le monde des hommes, pour parler la langue de Kierkegaard, jamais il ne cherche à s'élever jusqu'au *stade moral*. Pourtant sa douce fiancée Solveig, aussi constante qu'il est lui-même capricieux, attend son retour et finalement le sauve. Nous avons peine à admettre qu'un tel salut soit possible. Mais pourquoi ferions nous crédit à Gœthe qui sauve ainsi son Faust, alors que nous n'accepterions pas la consolante fiction sur quoi s'achève *Peer Gynt*? « *Das Ewig-Weibliche zieht uns an* », comme dit quelque part Peer Gynt, citant inexactement les vers fameux de Gœthe.

Connaître sa vocation, se persuader qu'elle porte toutes les marques de l'authenticité, voilà sans doute la première loi de la morale ibsénienne. Il faut toutefois dissiper tous les mirages, il faut regarder autour de soi, il faut veiller au bonheur de ses proches que nul n'a le droit de sacrifier à une vaine idole. Quiconque se croit appelé à une haute destinée devra se méfier de devenir un demi-génie, ou pis un faux génie, un Hjalmar Ekdal ou un Eilert Löfborg. Mais, dès que l'on se sent chargé d'une mission, porteur d'un message essentiel au bonheur de l'humanité, il faut résister à tous les appels contraires, repousser tous les assauts, entrer en lutte, s'il est nécessaire, contre les siens, contre la communauté aveugle, contre la masse absurde, compacte et mouton-

nière, il ne faut pas hésiter à devenir au besoin *Un Ennemi du Peuple.* On acceptera les ruptures, les séparations les plus pénibles, on supportera d'être seul, plutôt que de tricher avec sa propre conscience ou de se dérober devant l'impératif absolu de sa morale individuelle.

Certains s'inquiètent parfois devant cette intransigeance de l'individu. Ibsen n'a-t-il pas écrit, « *C'est l'homme isolé qui est le plus fort* »? Il a même ajouté : « *mon principe fondamental, c'est que la minorité a toujours raison.* » Voici une boutade qui met en péril toute la démocratie. Ne prenons rien au tragique. Ibsen n'est qu'un poète. Les philosophes voudraient peut-être qu'on l'enchaîne. N'exigeons pas de ce grand dramaturge qu'il construise pour nous un système de morale ou une théorie de l'Etat. Mais il peut nous apporter un puissant réconfort, c'est aussi ce que nous lui demanderons. Dans le monde moderne où tout semble annoncer son écrasement prochain, l'individu, qui voudrait envers et contre tous sauvegarder son autonomie morale, fera bien de rechercher les nourritures fortes et exaltantes et d'écarter les prophètes de malheur. Pour lutter contre l'hypocrisie, le doute, la lâchetée collective, lisons, relisons, jouons et rejouons *Un ennemi du peuple* et *Maison de poupée.* Ici l'individu souffre parfois persécution, mais il ne s'abandonne pas, il cherche à voir clair, il lutte et il brise ses chaînes. Il travaille lui-même à sa propre libération, il sait formuler les principes à quoi, par la suite, il se conformera sans faiblesse. N'allez pas croire que Nora, Brand ou Stockman remplissent mal leurs devoirs de citoyens, simplement parce qu'ils sont des individus sincères et libres. Souvenez-vous plutôt de la dernière réplique dans les *Soutiens de la Société* : « *Non, vois-tu, l'esprit de vérité, le souffle de l'indépendance, voilà les véritables soutiens de la société.* »

MAURICE GRAVIER.

Les trois textes qu'on vient de lire sont ceux des allocutions prononcées lors de la séance solennelle du 29 novembre 1956, au Grand Amphithéâtre de la Sorbonne.

L'INTRODUCTION DE L'ŒUVRE D'IBSEN EN FRANCE, 1887-1899

Le 15 février, notre Société s'est associée aux cérémonies qui ont marqué le cinquantième anniversaire de la mort d'Ibsen au cours d'un Entretien à la Sorbonne.

Excellence, Mesdames, Messieurs,

Sur la situation présente de l'œuvre d'Ibsen en France, tout le monde n'est peut-être pas d'accord. J'étais frappé, l'autre jour, en assistant à la belle manifestation organisée dans le grand amphithéâtre, de voir comme, sur ce point, le sentiment de M. Gabriel Marcel et celui de M. Maurice Gravier étaient différents. Alors que ce dernier mettait l'accent sur l'intérêt éveillé de nos jours en France par Ibsen, sur le grand nombre des reprises de ses pièces, M. Marcel au contraire demandait que cette cérémonie du cinquantenaire prît le caractère d'une « réparation » et déplorait que, depuis quinze ans, la gloire d'Ibsen eût été trop souvent éclipsée chez nous par celle de Strindberg ou par celle de Tchékhov. Ibsen a-t-il ou non, aujourd'hui, sur nos scènes la situation qu'il mérite, je n'en déciderai pas. Mais ce dont je suis sûr, en revanche, c'est que M. Marcel et M. Gravier s'entendraient pour juger avec sévérité la façon dont l'œuvre du dramaturge norvégien a été présentée au public français, il y a soixante ou soixante-dix ans. Parler de cette question, c'est plaider un dossier. Il y a des accusés : critiques, traducteurs, metteurs en scène, acteurs, — un accusé surtout : Lugné-Poe. Je crois que certains d'entre eux — et lui particulièrement — méritent d'être défendus. — Du moins, si l'on juge d'ensemble.

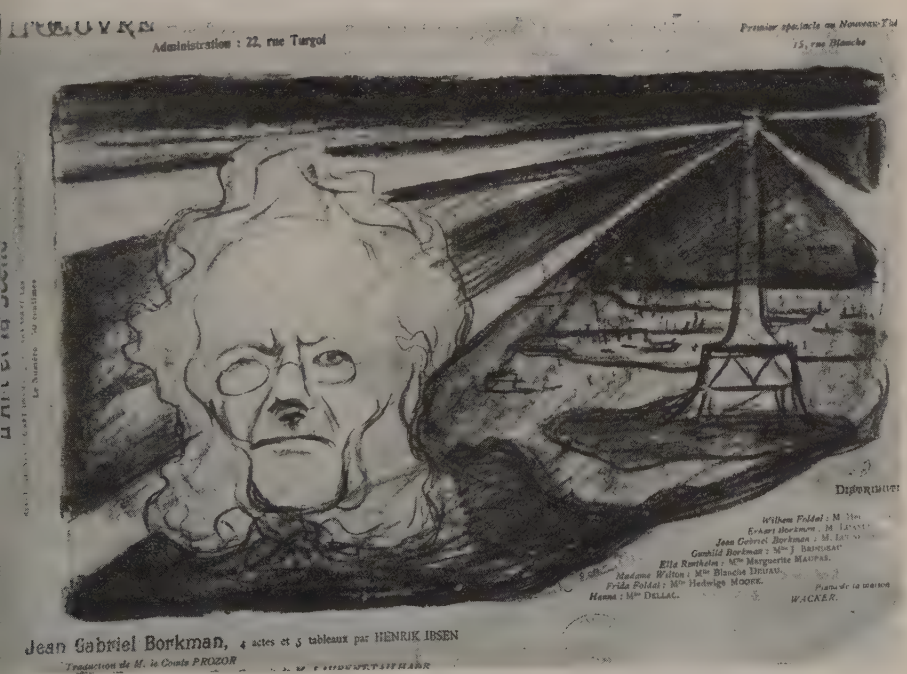
Car il faut distinguer trois périodes, et comme trois actes : *les tâtonnements,* 1887-1892; *l'erreur,* 1892-1897; *le redressement,* 1897-1899.

Tout au début, ce qui domine, c'est l'impression qu'Ibsen est un peintre de la réalité. Jacques Saint-Cère, l'un des premiers critiques français qui aient attiré l'attention sur son œuvre, lui fait le reproche de manquer de métier. — (Curieux reproche! Nous serions parfois tentés de formuler la critique inverse!) — Mais il ajoute qu'Ibsen a poussé jusqu'à l'extrême limite les hardiesses du réalisme. Il songe évidemment surtout aux *Revenants* et il voit Ibsen comme une sorte d'auteur du Grand Guignol avant la lettre. Un peu plus tard, Théodore de Wyzewa fait le voyage de Munich où Ibsen réside depuis plusieurs années, avec l'espoir ambitieux d'obtenir une interview. Entreprise malaisée et qui, par certains côtés ressemble à la chasse aux grands fauves! Voici ce que dit à peu près Wyzewa : Quand on voit Ibsen, on est d'abord effrayé; avec cette extraordinaire broussaille de cheveux et de favoris, il a l'air d'un vieux lion, on attend le rugissement et le coup de patte! Mais si l'on s'approche et qu'on regarde mieux, on aperçoit sous cette formidable crinière blanche, une jolie figure rose et rondelette comme une pomme d'api, une figure tout à fait rassurante. (Ce n'est pas exactement notre impression à regarder les photographies! Mais, enfin, c'est un témoin qui parle.) — Eh! bien, continue Wyzewa, pour l'œuvre d'Ibsen, c'est la même chose : on l'a recouverte d'une forêt de commentaires; on l'a obscurcie de philosophie; mais, ne vous découragez pas, écartez ces obstacles artificiels, et vous découvrirez dans chacune de ses pièces des tableaux de mœurs d'une simplicité et d'un naturel exquis! — Enfin un autre critique Adrien Wagnon, prononçait à propos d'Ibsen le mot de naturalisme. Mais — disait-il — c'est un naturalisme nouvelle manière, à la fois très neuf et très vieux, et qui, par certains côtés se rattache au théâtre antique, par exemple à la tragédie d'Eschyle, où s'opposent essentiellement l'homme et le destin. Seulement, les spectateurs modernes ne croient plus aux dieux. C'est une forme neuve de la destinée dont Ibsen met en œuvre devant nous la redoutable puissance : l'hérédité. Parler d'hérédité à un public de 1890, c'est immédiatement le faire penser à l'auteur des *Rougon-Macquart.* Et effectivement, c'était bien d'abord comme une sorte de Zola scandinave qu'Ibsen apparaissait au public français. Si nous nous tournons maintenant du côté des traducteurs et des éditeurs, Edouard Rod, le Comte

Suzanne Després dans le rôle de Nora, de *Maison de Poupée* (1906).

(Photo Rigal)

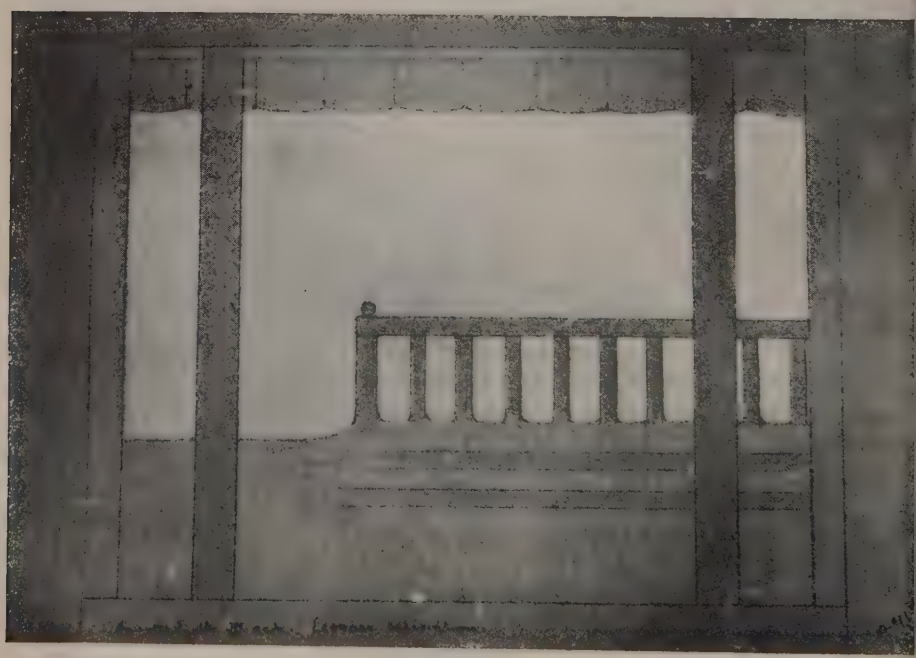
(Bibl. de l'Association des Régisseurs de Théâtre).



(Arsenal, Coll. Rondel)

(Photo Rigal)

Le petit Eyolf, maquette d'Adolphe Appia (Photo Rigal)
(*Coll. Suisse du Théâtre*)



Le petit Eyolf, maquette d'Adolphe Appia (Photo Rigal)
(*Coll. Suisse du Théâtre*)

Prozor, Savine, nous ne trouvons aucune trace d'une conspiration pour faire d'Ibsen un symboliste. Bien au contraire! Prozor, guidé et conseillé par Rod, traduit *Maison de Poupée* et *Les Revenants* en 1889, *Le Canard Sauvage* et *Rosmersholm* en 1891. Il faut lire ses préfaces et ses avant-propos. Il ne cesse d'insister sur la vérité humaine des pièces d'Ibsen. Savine, lui, l'éditeur, disait : Oui, c'est très bien, c'est très intéressant, mais cela ne réussira pas à Paris. — Pas du tout! ripostait Prozor, il y a dix ans qu'on joue Ibsen avec succès en Allemagne. Il n'y a aucune raison pour qu'on ne le joue pas en France. Et, dans les conseils qu'il donnait aux acteurs, Prozor leur recommandait avant tout naturel et simplicité. De sorte qu'on pouvait penser que les pièces d'Ibsen seraient à leur place sur la scène révolutionnaire où triomphait l'esthétique du vrai : le Théâtre libre.

Et, de fait, c'est bien chez Antoine (conseillé par Zola) qu'Ibsen va faire ses débuts parisiens. En mai 1890, Antoine monte *Les Revenants* qu'il ne joue pas d'ailleurs dans la traduction de Prozor, mais dans celle de Darzens. L'année suivante, en avril, son choix se porte sur *Le Canard Sauvage,* traduit par Ephraïm et Lindenlaub. Les réactions du public, celles des critiques sont décevantes. Pourtant, les pièces sont jouées avec un souci sincère de ne pas déconcerter, dans la manière du Théâtre libre. (Nous pouvons nous en faire une idée d'après le décor de la mansarde, dont une photographie est actuellement exposée à la Bibliothèque nationale). Eh! bien, malgré cette simplicité, le public ne comprend pas. Dans *Les Revenants,* on aurait voulu qu'au départ, les personnages fussent plus clairement présentés, que le père d'Oswald parût, dans un premier acte d'exposition. Et puis le dénouement, ce bégaiement d'Oswald : « Le Soleil... Le Soleil » indisposait tout le monde : Pourquoi le Soleil? Mme Alving va-t-elle ou non laisser son fils se tuer? Va-t-il sombrer dans la folie? La mère va-t-elle mourir avec son fils? On aurait dit qu'Ibsen avait fait exprès de fermer le rideau une minute trop tôt. Le spectateur français avait le sentiment d'être dupe d'une mystification. Il lui fallait, selon les bonnes traditions, son cadavre. Il ne l'avait pas et il n'était pas content! Dans *Le Canard Sauvage,* c'était le titre qui égarait le public. Pourquoi Canard? Pourquoi Sauvage? Quelles intentions pouvaient bien se cacher là-dessous? Quels symboles? En désespoir de cause, certains spectateurs faisaient entendre de facétieux coin-coin. Relisez l'article de Sarcey, ses variations sur canard à l'orange, canard aux olives, canard aux navets. Vous verrez qu'il n'est guère plus spirituel que ces manifestations bruyantes.

Une troisième chance allait cependant être offerte à

Ibsen, cette même année 1891, avec la représentation d'*Hedda Gabler*. Ibsen avait terminé sa pièce à la fin de 1890. C'était l'époque où avec une extraordinaire régularité, tous les deux ans, presque à jour fixe, il remettait un drame à son éditeur danois. Donc, la pièce terminée, elle devait paraître simultanément en traduction anglaise, russe, italienne et française. Prozor traduisait acte par acte, sur les épreuves, avec une hâte fébrile. (M. Gravier, qui a eu récemment l'occasion d'étudier de près cette traduction, me disait qu'on y voyait les traces de cette précipitation). Quoi qu'il en soit, la pièce sera jouée au bout d'un an seulement, en décembre 1891, sur le théâtre le plus élégant de Paris, au Vaudeville. Triomphe d'Ibsen? Pas du tout! Marthe Brandès, qui jouait Hedda, était une actrice en renom, très belle, ce qui était peut-être suffisant pour porter aux nues une pièce du boulevard, mais non pas une pièce d'Ibsen. Elle avouait qu'elle ne comprenait pas très bien le drame. Et non seulement elle l'avouait, mais elle n'était pas mécontente qu'on le sût; elle en faisait confidence aux journalistes; et — presque — elle s'en vantait. Il y avait donc à l'origine une trahison de l'interprète principale. Ajoutez une conférence de Jules Lemaitre présentant Ibsen et son héroïne. C'était Henri Becque qui avait été d'abord chargé de ce soin. Et puis, au dernier moment, malade, ou empêché par un voyage, il fut obligé de se faire remplacer par Jules Lemaitre. Ce fut une mauvaise chance pour Ibsen. Peut-être que Becque présentant Hedda Gabler, toute l'histoire de l'ibsénisme en France eût été dès cette époque orientée dans une autre direction. Peut-être eût-on fait l'économie de bien des incompréhensions. Becque aimait non seulement le drame, mais il aimait aussi Hedda elle-même. Il éprouvait pour elle de la commisération et de la tendresse. Il l'a dit, quelques jours plus tard, dans un article du *Figaro*. Mais il était trop tard . Le mal était fait. Car Lemaitre, lui, n'aimait pas l'héroïne, et ne l'aimant pas — c'est une règle qui ne souffre pas d'exception — il ne la comprenait pas. La question qui se posait pour lui, c'était celle de la sympathie. Quel était le personnage sympathique? Tesman? Non, un lourdaud. La vieille tante? Rôle trop effacé. Hedda? Certes pas! une névrosée, une cabotine, une Bovary norvégienne. C'était une des manies de Lemaitre. Il fallait à tout prix qu'il se livrât à des comparaisons. Et il est bien vrai que le couple Tesman-Hedda évoque pour un spectateur français le couple Charles-Emma. Mais de pareils rapprochements, au lieu d'expliquer, ne font qu'embrouiller. On avait le sentiment que le drame avait été beaucoup mieux conçu, et plus clairement par Flaubert. Toutes les différences qui distinguent les deux jeunes femmes apparaissaient

comme des infériorités de la Norvégienne, et aussi comme des infériorités de l'auteur norvégien.

Ainsi, malgré une bonne orientation initiale, le théâtre d'Ibsen ne réussissait pas mieux devant le public mondain du Vaudeville que devant le public artiste d'Antoine. En dix-huit mois on avait joué à Paris trois pièces d'Ibsen, trois pièces accessibles. Et pourtant, l'impression générale était que ces pièces étaient peu compréhensibles, obscures, rébarbatives. C'était la faute du public, sans doute, mais aussi, surtout, la faute des journalistes, beaucoup plus que celle des acteurs, sauf dans le cas d'*Hedda Gabler*. Maintenant les acteurs eux-mêmes vont se mettre de la partie. Lugné-Poe va entrer en scène. Tout se passera comme s'il disait aux spectateurs : « Vous ne comprenez pas? Mais je l'espère bien! Ce serait trop commode! et nous allons faire tout ce qu'il faudra pour vous empêcher de comprendre! J'exagère... Mais c'est tout de même un peu son attitude. Une nouvelle période va commencer. Elle va de 1892 à 1897. C'est celle de l'erreur délibérée ou, pour parodier un titre de Léon Bloy : « Cinq ans de captivité chez les Symbolistes. »

Lugné-Poe a mis au point, en jouant Maeterlinck au Théâtre d'Art, en 1891, une interprétation nouvelle, l'interprétation symboliste. Il va l'appliquer telle quelle à l'œuvre d'Ibsen dont il jouera d'abord *La Dame de la mer*, aux Escholiers, en décembre 1892, puis successivement, et désormais dans son propre théâtre, L'Œuvre, *Rosmersholm, Un Ennemi du peuple, Solness le constructeur, Le Petit Eyolf, Brand, Les Soutiens de la Société, Peer Gynt, La Comédie de l'Amour*, toutes pièces représentées de 1893 à 1897. La simple énumération de ces titres, que je vous ai cités, je le répète, dans l'ordre des représentations, appelle tout de suite une remarque. Lugné-Poe aurait pu adopter un programme qui eût consisté à aller des pièces les plus claires aux plus difficiles. Il aurait pu avoir le souci d'habituer progressivement le public français à l'ambiance du théâtre d'Ibsen. Il s'en garde bien. Un autre principe possible eût été de jouer les drames d'Ibsen dans l'ordre où ce dernier les avait composés, puisque, vous le savez, souvent ils s'expliquent les uns par les autres, Ibsen écrivant généralement une pièce sous l'impression de l'échec ou du succès de la pièce qui l'a précédée. Cet ordre eût aidé le spectateur. Tout au contraire, le désordre risquait de le déconcerter. Il y avait du défi de la part de Lugné-Poe. Et c'est bien aussi une attitude de défi que je retrouve chez

Camille Mauclair qui, au début, dirigeait L'Œuvre avec lui : « je préfère *Solness* à *Maison de Poupée*, disait ce dernier, parce que c'est plus obscur! » *Maison de Poupée*, ce drame-là, on le laissait pour Réjane qui le jouera au Vaudeville en 1894. A L'Œuvre, on se spécialise dans les difficultés et dans les gageures.

Et ce n'est pas dans les commentaires des ibsénisants français que le public pouvait trouver beaucoup de lumières, ni dans le livre de Saroléa, paru en 1891, ni dans celui d'Ehrhard paru en 1892. On n'y retrouve plus les vues, en somme judicieuses, d'un Wyzewa. Rien de comparable non plus, chez ces critiques, aux admirables analyses que Bernard Shaw offrait à la même époque au public anglais dans *Quintessence de l'Ibsénisme*. Voici par exemple une page où Auguste Ehrhard expose sa conception générale du drame ibsénien : « Un fait positif au milieu, puis, pareilles à des rayons qui partiraient de ce point central, les idées ou la leçon morale que ce fait provoque; enfin, tout autour, à la circonférence, une zone brumeuse qui représente le mystère dont la destinée humaine est entourée, voilà la figure géométrique, le schéma du drame symbolique d'Ibsen. » On se demande quelle impression le malheureux Ibsen pouvait bien ressentir devant une pareille épure! Lui qui ne cessait de répéter qu'il était seulement un peintre. Pour Ibsen, tout était très simple : il passait deux ans avec Eyolf, son père, sa mère, sa tante; il les regardait vivre; il apprenait à les connaître petit à petit jusqu'au moment où la pièce était écrite. J'imagine qu'à lire un jugement comme celui d'Ehrhard, il devait froncer le sourcil, comme les gens qui ont fait exécuter leur portrait par certains peintres d'avant-garde et qui regrettent de ne pas s'être adressés de préférence à un bon photographe. Eh! bien, Ibsen, de même a dû souvent soupirer après un art et une pensée plus dociles, plus photographiques. Il a dû bien souvent se dire que les Français étaient trop intelligents, qu'ils interprétaient trop!

Non qu'il pût adresser un pareil reproche à son traducteur, Prozor, l'un des principaux de ces accusés dont je vous parlais en commençant. Prozor était un diplomate russe qui avait épousé une Suédoise et qui vivait en Allemagne ou en Suisse. Ce n'était pas les conditions idéales pour traduire en français un texte norvégien. Cependant Prozor avait et conserva toujours toute la confiance d'Ibsen. C'est que d'abord il traduisait sur le texte original. En général, les traductions étaient faites par équipes : on voyait s'associer un Français qui ignorait le norvégien, un Scandinave qui ne savait pas un mot de français. Vous imaginez les résultats d'une pareille collaboration! Résultats d'autant plus fâcheux qu'on partait

souvent du texte allemand! C'étaient des traductions de traductions, les contre-sens y étaient à l'aise. Prozor, lui, traduisait du norvégien. Et il était consciencieux. Il n'avait pas de parti-pris. Qu'il y ait dans ses traductions des gaucheries, quelques erreurs, les lourdeurs d'un homme dont le français n'était pas la langue maternelle, c'est indéniable. Cependant je trouve qu'il y a de l'exagération dans la sévérité universelle qui accable le travail de Prozor. Je me permets — avec toutes les réserves que m'impose ma parfaite ignorance des langues scandinaves — de suggérer que Prozor mérite une certaine indulgence. On l'a condamné trop vite et trop rigoureusement. Mais, d'abord, il ne faudrait pas juger en bloc toutes ses traductions. Si celle d'*Hedda Gabler* n'est pas très heureuse, cela s'explique par des raisons que je vous disais tout à l'heure, par les conditions particulières où il a travaillé. Mais qu'on lise de près la traduction de *Peer Gynt*, celle de *Brand*, celle de *Rosmersholm*, on ne formulera peut-être pas les mêmes reproches. Et puis comparez les traductions de Prozor et celles de La Chesnais. Celui-ci a fait, en seize gros volumes, non seulement une traduction de toutes les pièces d'Ibsen, mais aussi une très remarquable biographie de l'homme et une étude de l'œuvre qui est indispensable à quiconque veut connaître Ibsen. Le malheur est que ces traductions sont du plus pur français de version latine. C'est peu de dire qu'elles ne passeraient pas la rampe. Elles sont rigoureusement injouables. Comparez même Prozor aux dramaturges français de son temps, à Hervieu, à Porto-Riche et vous verrez quel est le texte le plus ennuyeux, le plus poussiéreux, le plus in-prononçable! Donc, s'il y eut trahison, s'il y eut erreur délibérée, ce ne fut pas dans le *texte* français des pièces d'Ibsen. Nous pouvons être rassurés sur ce point. Mais pour le *jeu*, c'est autre chose!

Et ici le grand responsable, c'est, je crois, Maeterlinck, Maeterlinck, oracle de la jeune génération symboliste, guide et conseiller de Lugné-Poe, qui lui devait ses premiers succès de théâtre. Avec Maeterlinck, il ne s'agit plus d'une interprétation algébrique comme celle d'Ehrhard, dont je vous ai donné tout à l'heure un exemple : tel mot, tel geste symbolisent telle idée; chaque pièce est un cryptogramme, dont, avec un peu d'habitude, tout bon déchiffreur doit venir à bout. Avec Maeterlinck, c'est bien autre chose et c'est beaucoup plus grave. C'est le postulat d'un mystère permanent. Les gens de théâtre, dit le poète, sont en retard sur les peintres. Jadis les peintres peignaient l'assassinat du Duc de Guise ou Marius vainqueur des Cimbres et des Teutons. Ils ont désormais abandonné complètement cette peinture à sujets. Et que voyons-nous aujourd'hui dans leurs tableaux?

Un vieillard, comme les autres, assis, les mains sur les genoux, près de sa table, dans une pauvre chambre où il ne se passe rien. Et ce vieillard nous en dit plus long sur le monde et sur le destin et sur les réalités suprêmes que les héros empanachés des tableaux de jadis. Eh! bien, poursuit Maeterlinck, il faut qu'il en soit de même au théâtre. Et il en est déjà de même chez Ibsen. D'où cet étrange parfum de modernité que nous respirons dans son œuvre. Chez Ibsen (c'est Maeterlinck qui parle) il n'y a pas d'action. Ce que font les personnages, ce qu'ils disent ne compte pas en soi. L'intrigue de ses pièces non plus. Ce qui est intéressant, c'est ce que les personnages ne disent pas, ce qu'ils nous suggèrent de leur destinée éternelle. Et voici par exemple comment Maeterlinck voit les deux protagonistes de *Solness le Constructeur* : « Hilde et Solness vivent dans l'atmosphère de l'âme, et cette vie essentielle qu'ils ont découverte en eux, par delà leur vie ordinaire, les épouvante (...) En toute amitié un peu longue, il arrive un moment mystérieux où nous apercevons pour ainsi dire la situation exacte de notre ami par rapport à l'inconnu qui l'entoure, et l'attitude de la destinée envers lui. Et lorsque nous rencontrons par hasard l'un de ceux que nous connaissons ainsi, tout en nous entretenant de la neige qui tombe ou des femmes qui passent, il y a en chacun de nous une petite chose qui se salue, s'examine, s'interroge à notre insu, s'intéresse à des conjonctures et parle d'événements qu'il ne nous est pas possible de comprendre (...) Je crois qu'Hilde et Solness se trouvent dans cet état et s'aperçoivent de cette façon. »

Vous voyez tout de suite l'interprétation qu'impose logiquement une pareille façon de voir les choses, ou plutôt de ne pas les voir! C'est de cette interprétation que Lugné-Poe pendant cinq ans a tiré le plus clair de sa célébrité. Il faut que les personnages en scène se fassent oublier, puisque ce qu'ils disent ne compte pas, puisque, si l'on peut dire, eux-mêmes ne comptent pas; il faut qu'ils n'aient pas la maladresse de nous faire penser à eux, mais bien plutôt à ce double mystérieux, au-dessus d'eux, dans les cintres, qui dit les choses essentielles. D'où, sur la scène, une obscurité envahissante. A L'Œuvre la rampe est toujours au plus bas. Un décor avec des lignes sinueuses et enchevêtrées, des teintes sourdes, un décor où le personnage se confond, comme s'il en sortait quand sa scène commence, comme si, quand elle finit, il allait y rentrer pour s'y perdre et pour y mourir, à la façon, dit Mallarmé, de Polonius blotti derrière sa tapisserie. Le minimum de meubles et d'accessoires. Pas de gesticulation bien entendu, quelques gestes à peine. Des allées et venues rares et lentes, une voix plaintive, éternellement

monotone et qui semble s'être donné pour but de décourager l'attention la plus obstinée. Qu'on ne s'attende pas à voir des acteurs en scène : des silhouettes tout au plus! Tel est le jeu symboliste où les jeunes comédiens camarades de Lugné-Poe s'essaient avec plus ou moins de conviction, où les comédiennes qui viennent jouer à L'Œuvre, Berthe Bady, Marthe Mellot, excellent, où lui surtout est passé maître, au point d'avoir mérité de la part de Jules Lemaitre ce surnom qui le peint à merveille, en cet extravagant début de sa carrière : le « clergyman somnambule. »

Il nous reste à voir pourquoi et comment, en 1897, Lugné-Poe s'est débarrassé une fois pour toutes de ce clergyman et l'a fourré délibérément dans le placard aux accessoires démodés. Pourquoi? C'est que, d'abord, lui, personnellement, se fatiguait de réapparaître éternellement sous les traits de ce héros lunaire. Et ses alliés naturels, les jeunes écrivains des petites revues, qui avaient commencé par l'encourager, qui ne trouvaient jamais qu'il y eût assez de mystère et d'obscurité, se lassèrent un jour eux-mêmes de cette fantaisie et Lugné-Poe rompit brutalement à l'été 1897 avec le *Mercure* et la *Revue Blanche*. Il était libre désormais de conduire L'Œuvre dans une autre direction, de renoncer à l'interprétation symboliste et de se mettre en mesure de plaire davantage à la grande presse qui n'était pas tendre pour lui. Les journaux scandinaves étaient plus indulgents. Au début ils avaient été flattés de ce que, grâce à Lugné-Poe, les pays du Nord tinssent tant de place dans l'actualité artistique de Paris. C'était le temps où la distinction entre petits pays et grandes puissances avait encore tout son sens. Je ne veux pas dire qu'elle l'ait tout à fait perdu aujourd'hui. Nous le savons de reste! Mais je crois qu'il existait il y a soixante ans certains complexes de *maîtres* et d'*élèves* qu'on n'imagine plus de nos jours. Les Scandinaves étaient donc heureux de voir Ibsen joué à Paris et amusés de constater quel commentaire — pour eux extravagant — l'interprétation de L'Œuvre brodait autour de ses pièces. Ibsen avait bien dépêché auprès de Lugné-Poe le Danois, Herman Bang. Celui-ci avait dû renoncer à obtenir une interprétation normale. Il n'y avait rien à faire, les fantômes étaient les plus forts. Il fallait se résigner. Satisfaction d'amour propre, amusement, résignation, et puis, en fin de compte, ces sentiments font place à l'agacement. Vers 1897, la position des Scandinaves est la suivante : ils commencent à s'impatienter de voir dénaturer leurs chefs-d'œuvre. Ils pensent que

maintenant — grâce à Lugné-Poe — une brèche a été pratiquée dans le mur du protectionnisme littéraire, du splendide isolement du théâtre français. Puisque la brèche est faite, il faut exploiter le succès. Mais ce n'est pas à Lugné-Poe que ce rôle revient. D'autres s'en acquitteront mieux, avec plus de moyens, moins de préjugés. Bref, ils estiment que le théâtre d'Ibsen est mûr pour le musée des œuvres classiques : l'Odéon. Ce sentiment où il entre de l'ingratitude est celui d'Ibsen, dans l'interview accordée par lui, en janvier 1897, au journaliste anglais Sherard. C'est celui surtout de Georges Brandès, dans le grand article qu'il donne à *Cosmopolis* à la même époque. Et les critiques français qui, pendant des années, se sont ennuyés à mourir aux spectacles de L'Œuvre, les critiques français qui ont gémi devant l'invasion des barbares, ouvrent l'œil, écoutent les protestations des Scandinaves : Alors! Si ce n'était que cela Ibsen, si l'on pouvait sans trop de peine retrouver en lui les traits d'un brillant élève de Dumas fils et la philosophie d'un lecteur appliqué de George Sand, peut-être après tout pourrait-on cesser de lui barrer la route des grandes scènes françaises! On est prêt pour un armistice, à condition, bien entendu, qu'on renonce aux fumeuses interprétations de L'Œuvre. C'est sur le dos de Lugné-Poe qu'on se réconciliera et pour célébrer la trêve, on immolera sans regret l'indésirable clergyman. Justement Ibsen vient de faire paraître, à la fin de 1896, un drame, *Jean-Gabriel Borkman*. On le jouera à l'Odéon. Par bonheur pour Lugné-Poe, le directeur de ce théâtre hésite; il n'ose tenter l'aventure. En novembre 1897, c'est bien L'Œuvre qui jouera *Borkman*, mais cette fois dans une manière entièrement nouvelle.

C'est de *Borkman* qu'on peut faire dater dans l'histoire des interprétations ibséniennes en France l'ère du retour au bon sens. Lugné-Poe était allé plusieurs fois dans les pays du Nord. Il avait vu comment là-bas on jouait Ibsen. Il avait pu se persuader que tous les Norvégiens n'étaient pas des êtres exsangues, à la voix mourante et à la métaphysique angoissée. D'autre part, à côté de lui, c'était Suzanne Desprès désormais qui tenait les premiers rôles féminins et non plus Berthe Bady qui avait été par excellence l'héroïne fiévreuse des drames symbolistes. Suzanne Desprès au contraire inclinait Lugné à la simplicité et au naturel. Et c'est bien le naturel en effet qui va désormais s'installer sur la scène de L'Œuvre, avec cependant quelques nuances très consciemment choisies.

Pour *Borkman* par exemple la réaction de Sarcey est caractéristique. Enfin, s'écrie-t-il, nous avons vu jouer Ibsen sans arrière-pensée et sans mystère! Lugné-Poe pour une fois

Brand, Théâtre des Mathurins (1928), Georges et Ludmilla Pitoëff, décor de Georges Pitoëff. (Photo V. Henry)
(Coll. Sacha Pitoëff

Le Canard Sauvage, Théâtre du Vieux-Colombier (1934), Ludmilla Pitoëff et Lugné-Poe
(Coll. Sacha Pitoëff)

(Photo Rigal)

Les Prétendants à la Couronne, au Théâtre Royal de Copenhague (1926)
maquette d'Edward Gordon Craig

a été excellent. Du moins pendant les trois premiers actes. Car, au dernier, il a malheureusement cédé à son ancien penchant, il est retombé dans ses vieilles habitudes et nous avons de nouveau entendu la fastidieuse mélopée. Mais Lugné proteste. C'est volontairement, explique-t-il, qu'il a changé le ton au quatrième acte. Borkman est vrai, vivant, pendant tout le temps où il espère encore. Mais quand il sort de la maison où il vivait depuis si longtemps, quand il court dans la neige, il est déjà un homme mort. Il faut que l'interprétation le fasse sentir très nettement au spectateur.

Un peu plus tard, au début de 1898, c'est une intention du même ordre que nous trouvons chez Lugné-Poe quand il reprend *Rosmersholm* et en particulier pour le rôle d'Ulric Brendel. En 1893, c'était de Max qui avait créé Brendel. Et il l'avait créé avec tout le lyrisme dont il était capable, ce qui n'est pas peu dire! Même, un mytérieux jeu de lumière, quand il entrait en scène, soulignait l'étrangeté du personnage. Tous les Scandinaves, comme un seul homme, avaient crié au contre-sens. Brendel, disaient-ils, n'est pas autre chose qu'un pochard truculent, dont les deux scènes sont faites pour détendre le spectateur, pour jeter dans la sombre demeure des Rosmer une poignée de paradoxes, de défis comiques, un bouquet étincelant de boutades abracadabrantes. Et voilà l'homme dont les Français veulent faire un porteur de symboles. C'est exactement comme si l'on cherchait du symbolisme dans les scènes de clowns de Shakespeare. En 1898, quand il reprend la pièce, Lugné-Poe confie le rôle à Dessonnes. Et dans une certaine mesure il tient compte de ces critiques. Mais dans une certaine mesure seulement. Il ne demande pas à Dessonnes de faire frissonner, mais il ne veut pas non plus qu'il pousse trop le personnage dans le sens du comique. C'est que, dit-il, — et l'observation paraît parfaitement justifiée — un public français a des exigences qui ne sont pas celles d'un public norvégien. En Norvège, vous riez de Brendel et, dès qu'il est sorti de scène, vous reprenez imperturbablement le fil du drame sentimental qui se joue entre Jean Rosmer et Rebecca West. A Paris de pareilles disparates ne sont point admises; il y a chez nous un besoin d'homogénéité, un souci de l'unité de ton, qui font que, si Brendel est joué en burlesque, le charme est rompu et le spectateur est incapable de retrouver l'ambiance angoissante qui est celle de la pièce. On voit par ces deux exemples, par celui de *Rosmerholm* et par celui de *Borkman*, à quoi tendait la nouvelle interprétation de L'Œuvre. C'était en somme un compromis, un réalisme intelligent, avec des plages de mystère voulu, qui était sans doute la bonne formule pour faire réussir en France les pièces d'Ibsen.

Quel fut donc le succès de cette formule? Est-ce qu'Ibsen, grâce à Lugné-Poe, va enfin triompher? Est-ce qu'il va être admis chez nous au rang des classiques étrangers? Il y avait des chances pour qu'il en fût ainsi. Lugné avait mérité d'obtenir ce résultat pour le maître qu'il aimait, qu'il admirait et qu'il servait maintenant sans les excès de zèle de ses débuts. Et pourtant l'œuvre d'Ibsen va piétiner vingt-cinq ans encore devant la Comédie-Française. C'est en 1921 seulement qu'*Un Ennemi du Peuple* y sera représenté et, quatre ans plus tard, *Hedda Gabler*. Après la fièvre des années 1890-1900, on assiste en France à un recul d'Ibsen. Lugné-Poe lui-même, jusqu'à la guerre, le joue moins. C'est après 1920 seulement qu'il reviendra à ses amours de jeunesse. Pourquoi cet échec relatif? Entre autres raisons, la principale est peut-être l'extraordinaire succès de *Cyrano de Bergerac* en 1897. Succès qui nous paraît très explicable après coup, mais qui, à l'époque, était imprévisible. En applaudissant *Cyrano* on se vengeait des drames d'Ibsen où l'on avait trop souvent bâillé. Un poète de circonstance écrivait :

> « Tout le Pôle chez nous débarquait sans vergogne.
> Mais l'enfant du soleil, mousquetaire ou lion,
> Conduisant au combat les enfants de Gascogne
> Fit enfin reculer l'obscur Septentrion. »

Ces vers valent ce qu'ils valent, mais ils expriment une incontestable réalité. Il n'est pas douteux qu'en dépit de toute logique et de toute justice, Lugné-Poe n'a pas recueilli le fruit de son effort et la récompense de son discernement : Ibsen s'éloignait et, avec lui, autour de lui, ses héros, ses interprètes français, cette constellation septentrionale qui avait tenu tant de place dans le ciel parisien pendant quelques années.

Il me semble que nous pouvons maintenant juger d'ensemble cette période des débuts français d'Ibsen. Qu'il y ait eu pendant cinq ans des erreurs, un préjugé touchant à l'absurde, c'est vrai. Qu'Ibsen ait été trop longtemps en proie aux snobs, ce n'est pas contestable. Et il est certain que Lugné-Poe s'est fait trop souvent le complice de ce snobisme. Mais d'abord il ne faut pas — on le sait — trop médire des snobs. Ils jouent souvent un rôle bienfaisant et, si leur cortège ridicule accompagne un chef-d'œuvre jusqu'à la gloire, c'est l'essentiel et il ne faut pas après cela leur demander compte de leurs intentions. Et puis surtout on ne doit pas oublier et on doit porter au crédit de Lugné-Poe, au crédit de son goût et de son intelligence, ce revirement de 1897. Il a eu

le grand mérite de renoncer à son parti pris, d'élaborer une formule vraiment artistique, une formule pleine de nuances et de finesses dont je voudrais faire remarquer qu'elle demeure encore valable de nos jours, après soixante ans, qu'elle reste toujours proposée aux comédiens qui chez nous veulent jouer Ibsen. Lugné-Poe leur enseigne — et c'est quelque chose — qu'on jouera toujours mal en France les auteurs étrangers si l'on veut les jouer comme des Français. Il faut trouver le bon éclairage, une demi-teinte. Lugné-Poe l'avait découverte. Si cet éclairage n'a pas eu immédiatement l'effet qu'il pouvait en attendre, c'est surtout à cause de cette invasion de poésie héroï-comique qui a chassé les fantômes du Nord, qui a répandu pour longtemps sur nos scènes une atmosphère irrespirable pour les héros d'Ibsen. Mais à cela Lugné-Poe ne pouvait rien. Il n'ignorait pas qu'un jour viendrait où le théâtre d'Ibsen serait mis chez nous à sa vraie place. Et je crois qu'il attendait ce jour-là avec confiance, sachant bien qu'en même temps son propre mérite serait reconnu et voyant d'avance — ce qui est en effet aujourd'hui incontestable — que la gloire d'Ibsen et le nom de Lugné-Poe ne sont point séparables.

JACQUES ROBICHEZ.

L'EXPOSITION IBSEN
A LA
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Lorsque, le 20 mars 1898, Henrik Ibsen célébra son soixante-dixième anniversaire, il reçut deux messages de félicitations tout à fait significatifs, tant en ce qui concerne le maître que les personnalités qui les lui adressaient. Björnsterne Björnson lui télégraphia : « *Aujourd'hui c'est le monde qui vient retrouver l'isolé.* » Bernard Shaw écrivit, entre autres, ces lignes : « *L'effet produit par Ibsen sur l'Angleterre est à peu près équivalent aux conséquences de trois révolutions, six croisades, une couple d'invasions étrangères et un tremblement de terre.* »

Björnson, le Victor Hugo de la Norvège, songeait surtout à l'individu Ibsen qui, dans son isolement, devait apprécier cet hommage du monde entier. Shaw, l'Ibsen anglais, célébrait l'effet bienfaisant de l'action menée par l'auteur dramatique en faveur d'un peuple tout entier.

L'isolé, l'ennemi du peuple, est-il encore porteur d'un message capable de toucher les générations qui ont mûri depuis lors? Telle était la question qui, tout naturellement venait à l'esprit, en ce mois de mai 1956 où l'on allait célébrer le cinquantième anniversaire de la mort de Henrik Ibsen. La scène de l'Univers a vu se dérouler depuis lors des drames autrement intenses que tous ceux dont l'imagination des écrivains peut concevoir l'idée et des millions de tragédies ont bouleversé des consciences individuelles. Nul tremblement de terre n'était nécessaire pour nous ébranler ni pour faire de nous des isolés. N'était-il pas superflu de vanter les mérites d'un homme dont les œuvres ne pouvaient produire un effet de choc qu'en illustrant des idées qui, s'il faut en croire Ibsen lui-même, ne devaient pas survivre à la génération qui les avait vues éclore?

L'anniversaire de la mort de Henrik Ibsen a été célébré en Norvège par une « *semaine Ibsen* ». De savants conférenciers se sont fait entendre. Les autorités officielles ont donné de brillantes réceptions. On nous a présenté des expositions Ibsen. Tout cela était bel et bon. Mais la rencontre avec Ibsen au théâtre était singulièrement plus dramatique. Chose curieuse, ce ne furent pas les drames sociaux *Maison de poupée* ou les *Revenants* qui touchèrent surtout le public, pas davantage les pièces symbolistes comme le *Petit Eyolf*. Ces œuvres avaient pourtant produit en leur temps un effet de choc. Sur la scène norvégienne ce sont les drames d'idées *Brand* et *Peer Gynt* et — on s'en étonnera peut-être — *César et le Galiléen* qui ont agi le plus fortement sur les spectateurs. Il est frappant que cinquante ans après la mort du Maître, on ait pu représenter ces drames presque injouables. Cela tient sans doute à ce qu'ils éveillent de profondes résonances dans l'âme de nos contemporains. Certes *Maison de poupée*

et les *Revenants* ont aussi fait impression, cependant le centre de gravité s'était déplacé, ce qui retenait l'attention, ce n'était plus tant la thèse, les idées sociales que la tragédie humaine, d'intérêt universel. Pour chacune de ses créations cependant Ibsen devenait, plus encore que jadis, largement tributaire des hommes qui s'étaient assigné la tâche de le porter à la scène.

C'est pourquoi on ne peut que louer la direction de la Bibliothèque Nationale, qui voulait honorer la mémoire d'Ibsen, d'avoir surtout montré aux Français « Ibsen au théâtre ». *Ibsen est mort il y a cinquante ans. Si son œuvre demeure vivante malgré les effets et les caprices de la mode, si elle figure encore dans le répertoire de ce que l'on peut appeler le « Théâtre Universel », nous avons peine à imaginer ce qu'elle fut pour les hommes des dernières années du* XIX^e^ *siècle* », écrit Julien Cain dans son Avant-propos au catalogue de l'excellente Exposition Ibsen organisée à la Bibliothèque Nationale, à l'automne 1956. Monsieur Julien Cain et ceux qui l'ont aidé à mettre sur pieds cette exposition, M. Maurice Gravier, Directeur de l'Institut d'Etudes scandinaves à la Sorbonne, Monsieur André Veinstein, Conservateur à la Bibliothèque de l'Arsenal et Monsieur Jacques Suffel, Conservateur à la Bibliothèque Nationale, ont fort bien fait d'autre part de mettre l'accent sur « Ibsen en France ». L'intérêt du visiteur, et tout spécialement du visiteur norvégien, se portait tout naturellement sur les documents qui faisaient revivre devant nous la triomphale ascension d'Ibsen et de sa renommée sur la scène française. Du fonds Rondel, cette magnifique collection de l'Arsenal que tous les historiens du théâtre peuvent envier à la France, Monsieur A. Veinstein, avec un instinct très sûr, avait extrait les pièces les plus importantes et les plus pittoresques. Cette documentation avait été complétée par des éléments empruntés aux diverses sections de la Bibliothèque Nationale, ainsi qu'à plusieurs collections publiques et privées. Les étapes de la vie d'Ibsen avaient été illustrées par des ouvrages, des photographies, des documents de toutes sortes provenant du principal centre norvégien des recherches ibséniennes, la Bibliothèque Universitaire d'Oslo, ainsi que par de précieuses reliques obligeamment prêtées par des particuliers, notamment par M. Tancred Ibsen, petit-fils d'Ibsen et par le Pr. F. Bull. Le matériel norvégien de l'Exposition avait pu être amené à Paris grâce à la bienveillante intervention de l'Ambassadeur de Norvège en France, S. E. Monsieur Rolf Andvord et de M. Bugge-Mahrt, Conseiller de presse à l'Ambassade. L'aide efficace de la Direction générale des Arts et Lettres au Ministère français de l'Education Nationale avait permis de donner à cette manifestation tout l'éclat désirable.

Ce qui retenait le plus l'attention du Norvégien spécialisé dans l'étude du théâtre ibsénien, c'était évidemment la section « les principaux interprètes d'Ibsen en France ». On avait ici sorti des réserves une quantité de documents rarement présentés au public, voire même totalement inconnus, en commençant par les origines — on avait un aperçu complet sur le travail de pionnier accompli par Antoine et par Lugné-Poe — pour aboutir à l'actualité la plus récente, avec la présentation de *Peer Gynt* en plein air, dans la mise en scène d'André Reybaz, au Festival d'Arras (été 1956). Ces programmes et ces affiches, ces éditions d'Ibsen que Lugné-Poe avait annotées de sa propre main, cette abondante documentation iconographique illustrant des représentations anciennes ou récentes offraient à quiconque daignait les examiner à loisir, bien mieux que n'importe quel livre, une image de l'art dramatique en France et mettaient en lumière le rôle qu'a tenu Ibsen dans l'histoire de la scène française. Les nombreuses maquettes originales et les affiches d'Edouard Vuil-

lard, Edvard Munch, Steinlen, Pitoëff, Douking, André Boll, René Allio, etc..., donnaient une très nette idée de la manière dont Ibsen avait été compris et interprété au cours des ans par plusieurs générations d'artistes. (Notons en passant que l'on regrettait de ne pas voir figurer dans cette série la magnifique affiche représentant Suzanne Desprès dans le rôle de Hilde du *Constructeur Solnes*, l'Œuvre, saison 1897-98).

La section « Ibsen et la France » aurait sans doute mérité qu'on lui concédât plus de place, si le temps et la disposition des locaux l'avaient permis. Puisqu'on voulait aborder la question « Quelle influence a pu exercer la littérature dramatique française sur le jeune Ibsen? », devait-on vraiment répondre dans le sens que semblent suggérer les quelques volumes de Scribe, Sardou, Dumas fils que le visiteur trouvait exposés dans les vitrines? C'est là sans doute un sujet d'étude qui devrait passionner l'historien du théâtre mais il faut bien reconnaître que le problème est hérissé d'épines. Si l'on jette un coup d'œil sur le répertoire des trois scènes qu'Ibsen a successivement dirigées (la Scène nationale à Bergen, le Théâtre Norvégien de Christiania et le Théâtre Christiana), on aperçoit assez nettement que c'est la littérature dramatique française *facile* qui, avec le vaudeville danois, dominait alors (pour ainsi dire) la scène norvégienne. (Cf. T. BLANC *Norges förste nationale Scene* 1912 et O. ANKER *Repertoirelister for de to hovedstadteatre* 1956). Mais même si l'on examinait de plus près ces répertoires, il ne serait guère facile d'en tirer des conclusions fermes au sujet de la dette qu'aurait éventuellement contractée Henrik Ibsen envers le théâtre français.

Et, puisqu'on en était au chapitre « Ibsen et la France », il aurait sans doute été intéressant d'envisager aussi un autre aspect de la question, le séjour d'Ibsen en France à l'automne 1869. Les quelques rares chercheurs qui ont étudié les rapports d'Ibsen avec la France n'ignorent pas qu'Ibsen passa par Paris dans l'automne 1869 alors qu'il se rendait à l'inauguration du canal de Suez. Ici la matière n'est certes pas abondante et les documents restent difficiles à trouver. Il faudrait multiplier les recoupements et se livrer à une minutieuse enquête. Ibsen a écrit à ses amis qu'il avait tenu un journal de voyage. S'agit-il seulement du voyage en Egypte? Ou bien trouverait-on aussi des pages consacrées à Paris? Ibsen a-t-il assisté à des représentations théâtrales? M. Julien Cain signale avec raison, dans l'Avant-propos du catalogue, que les connaissances d'Ibsen en français étaient plutôt minces mais on sait que sa femme, Suzannah Ibsen lisait beaucoup de livres français. On aimerait savoir ce qu'Ibsen a pu penser de la France du Second Empire.

Antoine et Lugné-Poe sont, pour ainsi dire, les figures de proue dans cette parade ibsénienne. Et ce n'est que justice. Mais on serait bien ingrat si l'on négligeait de mentionner dans ce compte-rendu le nom d'un troisième Français qui a, lui aussi, accompli un travail énorme pour mieux faire connaître Ibsen en France, je veux nommer cet aimable et solide érudit, P. G. la Chesnais. Généreusement soutenu par Mademoiselle Ragna Guldahl, il publia sa grande traduction en seize volumes des Œuvres complètes, il rédigea de substantielles introductions pour chacun des drames et des poèmes, il multiplia les articles bien documentés et les ouvrages savants. Cet inlassable exégète de l'œuvre ibsénienne a laissé une œuvre incomparable. A l'Exposition Ibsen ses travaux occupaient une place d'honneur, celle que ce traducteur si probe et si persévérant avait bien méritée.

Pour avoir organisé cette manifestation, la Bibliothèque Nationale mérite nos félicitations et notre gratitude.

ÖYVIND ANKER.

LES FRANÇAIS ET IBSEN

en 1898

Le journal danois **Politiken** *organisa une enquête internationale à l'occasion du soixante-dixième anniversaire de la naissance d'Ibsen, le* 20 *mars* 1898 *et la rédaction reçut au total* 106 *réponses. C'est seulement sous formes d'extraits et en traduction danoise que ces réponses ont été publiées par le journal dans les jours qui précédèrent et suivirent la date même de l'anniversaire. Parmi les écrivains qui apportèrent leur contribution, on relève, entre autres, les noms de Bernard Shaw, I. Zangwill, Carducci, G. Verga, Braga, Echegaray, Arthur Schnitzler, Ludwig Fulda, Max Halbe, Heyse, Arus Holz, Chr. Morgenstern. Les hommes de lettres français envoyèrent les réponses que l'on va lire et qui n'avaient donc jusqu'ici été publiées que partiellement et dans la traduction danoise. Tous les originaux des réponses à l'enquête sur Ibsen ont été achetés en* 1921 *par la Bibliothèque Universitaire d'Oslo et le recueil est classé au Département des Manuscrits (Ms. fol.* 965).

Öyvind ANKER.

Il me faut beaucoup d'audace pour entreprendre de vous donner mon opinion sur l'homme de génie qu'est Ibsen. Je le ferai néanmoins puisque vous me le demandez et je vous dirai, bien qu'en tremblant un peu, les impressions diverses que j'ai ressenties à l'audition de ses œuvres. « Audition » est le mot, car on entend un drame d'Ibsen, un peu comme de la grande musique, c'est-à-dire en éprouvant toujours une saisissante impression générale, mais aussi en ne comprenant pas toujours tout, dans les détails, du premier coup. C'est assez vous dire qu'Ibsen est un grand poète, d'abord, peut être le plus grand depuis Shakespeare. Telles de ses créations comme *Madame Alving,* des « Revenants », *Hialmar, Ekdal, Edwige* et *Grégers,* du « Canard Sauvage », frissonnent de vie intense et communiquent une irrésistible émotion. C'est un génie, d'une invention adorablement légère et délicate, qui a écrit la scène du *grenier,* page de poète, s'il en fût, où, ne faisant pas la faute de nous montrer matériellement cette vaste chambre de débarras, bourrée de vieux meubles, blanche de poussière, servant même de poulailler et de terrain de chasse, Ibsen nous la décrit avec tant d'amour par les exclamations de joie du vieil Ekdal et d'Edwige, qu'on le voit, ce grenier, avec sa vieille horloge brisée et que chacun de nous éprouve, quand Edwige en parle, la délicate impression d'un lieu infiniment doux et mystérieux, où nous voudrions être, d'un coin préféré, comme ceux où nous avons vécu nous-même dans notre enfance! Ah! c'est un beau tour de force de poète, que la description de ce grenier! Ibsen me passionne moins comme auteur dramatique. Certainement, il est confus; ses façons de procéder sont parfois obscures, presque toujours en contradiction avec les nôtres. Ses pièces sont chargées de détails qui se combinent les uns avec les autres et s'intercalent les uns entre les autres, de

telle façon qu'il est bien rare que l'œuvre entière soit comprise à première vue. Dans le livre c'est très admissible, on a le temps de réfléchir, mais au théâtre, où l'effet doit être direct et instantané, peut être est-ce une objection?

Peut-être aussi cette demi-obscurité est-elle dans une certaine mesure nécessaire à l'impression générale de l'œuvre, comme il arrive que certaines formes grandissent à travers une brume légère et s'évanouissent au plein soleil?

Dans tous les cas, inclinons-nous.

GEORGES ANCEY.

La première étude sur Ibsen, publiée en France, l'a été dans la *Nouvelle Revue*, de même ses premières traductions, faites par M. le Cte Prozor. C'est vous dire qu'Ibsen a trouvé parmi nous, lecteurs, le premier groupement de ses admirateurs français.

L'avons-nous compris, *dans sa pensée à lui*, ou dans ce qu'il faisait jaillir en nous de mytérieuses questions, d'hésitantes et par là même passionnantes réponses? Je ne sais et il n'importe! La grandeur d'Ibsen est de faire chercher par son lecteur au travers de ce qu'il écrit des formules de haute moralité fuyantes comme les vérités mêmes qui tremblottent à la surface des sources plutôt qu'elles n'apparaissent superbement nues sur la margelle des puits.

Que les étrangers comprennent ou ne comprennent pas Ibsen, ce n'est pas l'important. Ce qu'il y a d'aimable dans le grand poète norvégien, c'est qu'on ne peut le lire ou l'entendre sans comprendre *quelque chose de soi par lui.*

JULIETTE ADAM.
JULIETTE LAMBER.

Depuis dix ans, le génie de votre Ibsen s'est propagé chez nous. Le Théâtre Libre, L'Œuvre et le Vaudeville nous ont fait connaître une douzaine de ses pièces. Le mouvement n'est pas près de s'arrêter. Et si, en France, quelques impétueux, toujours peu disposés à saluer le génie, ont plaisanté chez lui l'excès du symbolisme, l'avenir lui est quand même assuré et nous le tenons déjà pour le Shakespeare de la Scandinavie.

Quant à moi, j'ai la conviction que certaines de ses obscurités proviennent surtout de la traduction. Néanmoins, la question de la traduction étant laissée de côté, j'avoue que, comme marche du drame et comme portée philosophique, *Solness le Constructeur* et *le Canard Sauvage*, par exemple, me plaisent beaucoup moins que *l'Ennemi du Peuple* et cette *Maison de Poupée* que jouait si bien notre Réjane. Mais par dessus tout je place *les Revenants*, d'une vérité philosophique si large et si profonde. L'idée que les morts ne meurent pas tout entiers et que nous les continuons, me hante chaque fois que je cherche à camper debout un personnage, et ma reconnaissance sera éternelle envers Henrik Ibsen, notre maître à tous.

PAUL ALEXIS.

Je suis heureux de joindre mon hommage à ceux qui vous viendront de toutes les nations et qui constateront l'influence de M. Henrik Ibsen dont j'aime particulièrement *Rosmersholm*.

MAURICE BARRES.

Ici, à Paris, j'ai applaudi et défendu Ibsen dans toutes les occasions. Je ne le discute pas, je l'admire.

HENRY BECQUE.

Le Canard Sauvage

Georges Pitoëff

Le Canard Sauvage

Théâtre du
Vieux-Colombier (1934)

Mady Berry, Ludmilla,
Georges Pitoëff et
Lugné-Poe

Peer Gynt, Der Norske Teatret, Oslo (1948) maquette de Arne Walentin, Acte II, Scène V

(Coll. Arne Walentin) (Photo Rigal)

Peer Gynt, National Teatret, Oslo (1956)

(Coll. National Teatret) (Photo Rigal)

Je ne suis pas critique et je ne puis que vous dire ma grande admiration pour Henrik Ibsen.

BRIEUX.

J'admire Ibsen, comme j'admire Richard Wagner, parce que, à l'exemple de Wagner, Ibsen a chanté l'âme de son pays, l'a fait palpiter à travers le monde, tirant du génie même de sa race son propre génie qui n'aurait pu devenir universel s'il n'avait été, avant tout, **national.**

C'est vous dire que, à mon avis, le théâtre français ne doit pas plus être ibsénien que wagnérien. Il restera français, je l'espère et je m'en réjouis, mais l'influence des deux maîtres étrangers, par la gravité superbe de leur œuvre, a porté un coup terrible au vaudeville et à l'opérette. Désormais, notre scène est ouverte à la vie et à la pensée. Honorons donc Henrik Ibsen!

ALFRED BRUNEAU.

Monsieur Brandes, dont je fais le plus grand cas, ayant établi et prouvé qu'il est impossible à un Français de comprendre Ibsen, je me fais un devoir d'observer un modeste silence, et je m'abstiens d'exprimer l'admiration inintelligente que m'inspire le grand dramaturge norvégien.

V. CHERBULIEZ.

J'ai lu ou vu jouer toutes celles des œuvres d'Ibsen qui ont été traduites. Ce que j'admire le plus en lui, c'est le grand créateur d'âmes, le peintre pittoresque des milieux. La partie purement humaine de ses pièces, encore que nous soyons mal placés pour en sentir toute la vérité, est d'un écrivain tout à fait supérieur. Comme auteur dramatique, s'il est assez puissant pour se passer d'adresse, il vise trop à la profondeur pour dédaigner, au point où il le fait, la clarté.

En Ibsen ce qui m'étonne le moins, c'est le penseur. Ses idées sont pour nous de vieilles, très vieilles connaissances, dissimulées sous une parure exotique, et ce n'est certes pas la logique qui les assemble toutes sous une même plume.

En France, lorsque l'admiration des snobs fera cercle autour d'une nouvelle idole, je crois que le nom d'Ibsen restera quand même glorieux. On le lira longtemps. Son influence sur ceux qui n'ont encore rien produit est considérable, sur les auteurs de talent elle est à peu près nulle. A ces derniers, Ibsen a rendu un service : notre public a écouté ses pièces avec une résignation que tout d'abord un français n'aurait pas obtenue, a pris d'excellentes leçons de patience. Un auteur parisien peut désormais prendre un air grave : on l'applaudit. C'est un grand bienfait.

FRANÇOIS DE CUREL.

Se peut-il imaginer, en effet, conception idéale plus hardie, plus grandiose, plus formidable que celle de l'avènement d'un monde nouveau? C'est à cela que tend l'œuvre d'Ibsen; et, constatant les vices fondamentaux de notre civilisation finie, il s'est fait l'initiateur des révolutions prochaines. Il a rendu saisissante l'impuissance des dogmes catholiques malgré dix-huit siècles de théologie et l'effondrement de notre société esclave dans l'égoïsme, la lâcheté, l'hypocrisie et le mensonge. Il a prêché la révolte de la vérité et tracé la longue voie dans laquelle devait s'engager l'humanité nouvelle. Il a proclamé l'émancipation intellectuelle et morale de l'individu et la nécessité du retour de l'homme à la nature, non comme la brute

qu'il fut, ou le mystique qu'il est devenu; mais, comme l'intelligence libre et souveraine qu'il doit être. A travers notre vieux monde engourdi en des croyances surannées, Ibsen a sonné le fier réveil de la conscience et de la volonté humaines, de l'esprit créateur et aussi, le réveil des cœurs unis en beauté dans le pur amour.

Au point de vue plus étroit de la dramatique, sa conception du théâtre n'est pas moins élevée, pas moins admirable.

Ibsen a voulu qu'une pièce ne fut pas un simple jeu d'esprit, ni le spectacle un passe-temps et il s'est servi de la forme vivante de l'action dramatique pour produire à la grande lumière les idées d'humanité que son art devait faire resplendir. Il ne s'est donc pas borné à mettre sur la scène une parodie de la vie, une apparence de vie plus ou moins agréable, il y a mis toute la vie, c'est qu'en même temps que la vie extérieure et sociale il a montré celle des âmes et en même temps que cette vie psychologique la vie idéale, dans la forte synthèse des symboles nés de l'œuvre même.

JEAN JULLIEN.

La société moderne repose encore tout entière sur un fondement moral établi par le juif Paul dans les Epitres aux Corinthiens, en contradiction directe avec la pure et large loi évangélique.

Ceci disparaîtra.

Depuis un demi-siècle, tous les grands esprits européens, Ruskin au nom de l'esthétique, Renan au nom de l'intelligence, Tolstoï au nom de la charité, Ibsen au nom du droit ont attaqué par tous les moyens les principes étroits qui ont fait négliger la vertu véritable pour une vertu conventionnelle.

On ne saurait suivre à la lecture leurs indications nouvelles; mais leur œuvre est féconde et ira plus loin qu'eux.

Je salue en M. Ibsen un des plus puissants promoteurs de la révolution morale.

PIERRE LOUYS.

Mes sentiments d'admiration respectueuse ont peu de poids. Ils n'ajouteront rien à la manifestation de reconnaissance qu'approuveront les artistes du monde entier et que vous préparez pieusement, à la gloire d'Henrik Ibsen! Cependant si en France la beauté individuelle s'est révélée comme aujourd'hui je veux croire que le rayonnement de la pensée du maître y a participé avec éclat. Pour moi la révélation de la dramatique d'Henrik Ibsen fut un vertige et je me souhaite pour toute ma vie de faire tourbillonner avec moi dans le torrent le plus grand nombre possible de jeunes énergies.

LUGNÉ-POE.

Le beau dessein du *Politiken* groupant, autour d'un Soixante-dixième anniversaire d'Henrik Ibsen, l'hommage du monde, ne peut impliquer, de la part de ce journal ami des lettres, une invitation autre, à tous, que d'offrir une fleur, je dirais *la fleur*, stricte et brève comme une date, de leur admiration au Maître. Son influence humaine inouïe, libératrice en tous les sens même contradictoire au juste, échappe à l'appréciation faite en un paragraphe. Il me plaira, pour tribut, d'isoler de mes enthousiasmes l'impression d'art, par exemple, unique et suprême, qui les hante d'abord; quand une occasion profère l'illustre nom norvégien universel.

Le Théâtre, qui reste un honneur de la France, ne l'est, à l'estimation de plusieurs, qu'exceptionnellement : avant tout, dans l'œuvre lointaine d'Ibsen : ceux-là se détachent, peut-être, de l'inter-

vention de l'acteur, s'ouvrît-il selon l'analyse ou le discours et préfèrent, maintenant, considérer à même la chimère telle qu'elle se meut dans le spectacle invisible de l'Orchestre. A côté de la symphonie, si j'omets, exprès la magnificence totale du concept wagnérien qui ordonne à la figure en pied légendaire d'agir parmi l'atmosphère sonore, de s'en pénétrer et de le rendre en chant, rien ne me satisfait et ne me captive, ne se trouve plus près de mon état, strictement, dans la littérature, que la représentation d'un drame d'Ibsen. Attendu, ce semble, que là, l'Idée, pure, épandue depuis la rampe, avec clarté, jusqu'à la mystérieuse sublimité des frises, tend, sur la scène entière, une spirituelle transparence : où les personnages, sans opacité, promulguent la vie des signes, en rapport avec un éblouissant rythme d'ensemble. Tout se passe, quant à l'esprit et, ingénument, cette limpidité ressortira au génie septentrional ainsi qu'elle s'adapte à notre aiguë vision française. Aussi, la fête ordinaire qu'annonce, ici, pour les poètes, une pièce comme *Rosmersholm*, le *Canard Sauvage* ou *l'Ennemi du Peuple* : aussi, la gratitude à le dire haut, que ressent un d'eux avec délice, en le jour qui couronne une prodigieuse, ardente et glaciale vieillesse.

STÉPHANE MALLARME.

... A part M. Mallarmé, dont l'action est moins directe, je ne sais pas d'écrivain qui ait eu sur notre génération plus d'influence que M. Ibsen. Pas d'écrivain dont la nouveauté nous ait fait plus d'impression. Peut-être est-ce surtout que nous l'avons connu au moment où nous commencions d'apprendre à réfléchir. Nous avons bu à ses œuvres, avidement. Aucun commentaire n'en avait troublé la pureté.

Bien peu d'entre nous ont échappé à la puissance de M. Ibsen. J'en sais qui, dans ses écrits n'ont pas seulement pris conscience de leurs pensées et de leurs aspirations profondes et secrètes mais qui y ont trouvé le sens de quelques événements importants de leur vie.

Quelques uns vont jusqu'à chercher dans son œuvre les éléments d'un véritable système de philosophie très compréhensive. D'autres ne font que s'abandonner délicieusement aux notions élevées dont chacun des drames illustre des aperçus saisissants. Mais on s'accorde sur leur portée intellectuelle — elle paraît considérable.

Entre les répliques de ses personnages, lamentables, héroïques, attendrissants, ridicules, sur qui le poète s'attendrit, chante la poésie des principales hypothèses scientifiques et des religions. Notre émotion y surprend le grondement des échos du passé; les plus reculés expirent mêlés au murmure mystérieux des causes qui sont en travail de l'avenir.

Mais ces conflits de drame essentiel ne sont que les arrière-résonnances des scènes charmantes ou sublimes qui se jouent pour tous les spectateurs. Tous ne sont pas faits pour les entendre ou les entendre toutes et il apparaît bien que leurs ondes vont à l'infini. Mais le poète, et c'est où l'on voit se marquer son génie, achève dans le décor que son art doit limiter, et qui est inoubliable, des tragédies intimes, dont la substance — cette substance seule est exprimée — suffit à émouvoir les plus simples...

THADÉE NATANSON (1).

---

(1) Paul ADAM, Henri de BORNIER, Henry CÉARD, Jules CLARETIE, Emile FAGUET, Paul GINISTY, Rémy de GOURMONT, Francis VILLÉ-GRIFFIN, Abel HERMANT, A. Ferdinand HEROLD, R. MICHIELS, Pierre QUILLARD, Georges RODENBACH, Albert SAMAIN avaient également répondu à l'enquête de *Politiken*. Une copie de leurs textes est déposée dans nos archives.

LES COMÉDIENS FRANÇAIS A NANCY AU XVII[e] SIÈCLE

Au tout début du XVII[e] siècle, la cour ducale de Lorraine brillait du plus vif éclat (1). Elle se passionnait pour tous les arts en général, et Charles III y attirait les artistes en renom, voulant donner tout le lustre qui convenait à la capitale de son duché.

Henri II, son fils et successeur, continua le mouvement en embellissant de grande et belle manière le Palais Ducal (2) et en ordonnant des fêtes de cour fort luxueuses, satisfaisant ainsi son goût pour la magnificence.

Dans ce Domaine artistique, si les influences étrangères étaient nombreuses, l'influence française n'était pas la moindre.

Charles III, élevé à la cour de France, y avait vu la renaissance de l'art dramatique (3). Duc de Lorraine, il appela et aima recevoir les artistes français (4). Et si dans les ballets et les mascarades le goût des cours de Florence et de Mantoue prédomine (5), le théâtre qui abandonne les mystères pour les comédies et tragédies (6) donne le choix aux troupes françaises qui parcourent l'Europe.

Si deci delà apparaissent des comédiens italiens et espagnols, (7) ce sont des comédiens français qui presque toujours représentent à Nancy devant le duc de Lorraine : Jean Meuffert en 1600, Antoine Varnod en 1602, Thomas Poirier en 1606, Pierre Gillet en 1607, Vassagne en 1609. (8)

---

(1) F. G. Pariset, *Georges de la Tour*, Paris, 1948, p. 97 et suiv.

(2) H. Lepage, *Le Palais Ducal de Nancy*, Nancy, 1852, p. 85 et suiv.

(3) M. R. de Magnienville, *Claude de France, Duchesse de Lorraine*, Paris, 1885, pp. 41 et 45.

(4) Archives départementales de Meurthe-et-Moselle, B 1282 f° 25 : « *A Tassey musicien de Paris la somme de quarante francs a luy ordonné en considéraon de plusieurs livres de musique qu'il a pnté a Monseigneur... du XII Avril* 1604. »

(5) Pariset, *Georges de la Tour*, p. 97 et note 3, p. 360.

(6) Eug. Rigal, *Alexandre Hardy et le Théâtre français à la fin du XVI[e] et au commencement du* XVII[e] *siècle*, Paris 1889; A. Jacquot, *La Musique en Lorraine*, Paris, 1882, p. 85.

(7) Archives départementales Meurthe-et-Moselle, B 1282, B 7697, f° 36.

(8) Archives départementales Meurthe-et-Moselle, B 1261, f° 240; B 1268, f° 231, B 1294, B 1323. Sur cette première période du XVII[e] siècle, il faut surtout retenir le travail d'Henri Lepage, (*Études sur le Théâtre en Lorraine* ds *Mém. de l'Académie de Stanislas*, 1848, pp. 278-280) qui avant Jacquot (*Notes pour servir à l'histoire du Théâtre en Lorraine* ds *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements* t. XVI, 1892, p. 561 et *Essai de répertoire des artistes Lorrains*, Paris, 1905, chap. Comédiens, p. 9 et suiv.) eut le mérite de découvrir la totalité des noms des comédiens dans les archives.

En 1609 et en 1614 apparaît un certain Johan Gassot dit de La Fortune qui, après sa griffe appose un signe curieux (9). Avec Pierre Gillet, il est chef d'une troupe de six comédiens français (10). Est-ce le même qui fait suivre son nom du titre ronflant de *Maître des Paladins comédiens,* et que les auteurs appellent Gazotte, Cazotte ou Gasco? (11).

Un Jean Gassotte devait se marier à Nancy quelques années plus tard comme en fait foi l'acte du 22 septembre 1626 (12). Notre *comédien, sculpteur et opérateur* fut sans doute bien considéré à Nancy puisqu'il entrait dans la bourgeoisie en prenant la nièce d'un tabellion qui exerçait dans la capitale des ducs (13).

Comme on le voit, Gassotte cumulait les professions. En ce début du XVII[e] siècle, il en était encore comme au siècle de la Renaissance; la spécialisation était peu répandue et un même artiste pouvait suffire à plusieurs activités.

Il est fort probable qu'en cette année 1626, Jean Gassotte joue au Palais Ducal car l'arrivée pendant l'automne de la duchesse de Chevreuse donne l'occasion de nombreuses fêtes.

Six mois auparavant, le Duc Charles IV a fait son entrée solennelle à Nancy (14); une pléiade d'artistes, lorrains pour la plupart, concourent à la beauté de la ville et au renom de la cour. Certains peuvent prétendre à un train de grand seigneur, tel Claude Deruet qui maniant à la fois le burin et le pinceau, devient propriétaire de riches maisons et les garnit de peintures, d'objets d'art, de tapisseries et de meubles de prix (15).

D'autres, encore peu connus, essayent leur talent; Claude Gellée peint la voûte de l'Eglise des Carmes avant de quitter définitivement sa Lorraine natale pour reprendre le chemin de l'Italie (16). Et Georges de La Tour dans sa maison de *la Licorne* à Lunéville montre ses premières œuvres aux Seigneurs français qui accompagnent le Duc de Chevreuse (17).

Mais Jacques Callot est l'artiste préféré. C'est lui qui dirige les fêtes données à Nancy en Février 1627, toujours en l'honneur

---

(9) Archives départementales Meurthe-et-Moselle, B 1323 et B 1360, quittances des 24 mai, 8 juin 1609 et 22 mai 1614. Les deux premières fois, le comédien signe Johan de la Fortune, la troisième Johan Gassot en faisant suivre toujours son paraphe du même dessin.

(10) Ibid, B 1323, quittances des 24 mai et 8 juin 1609.

(11) H. Lepage, op. cit., p. 280; A. Jacquot, op. cit., 582 et *Essai de répertoire.*

(12) « *Jean Gassotte natif d'Orbey en Brie, Comédien du Roy sculpteur et opérateur veuf de Germaine du Broc... et Barbe Blanvarleti vefve de feu Jean le Roy ont espouses a St-Evre par un mandement de Mons[r] de Gourboy portant pouvoir de les espouser ayant veu la proclamation d'un ban du curé de St Médard dud[t] Verdun duquel elle a fait apparoitre pnts Florentin Blanvarleti tabellion oncle de lad[te] Barbe et M. Jean Blanvarleti chirurgien aussi de Verdun, messire Nicolas Blanvarleti, M. d'Ailly et Madame sa femme* »...

Archives Municipales de Nancy, G.G. 84, registre des mariages de la paroisse St-Epvre.

(13) Les minutes notariales de Florentin Blanvarlety vont de 1595 à 1631. (Archives départementales de Meurthe-et-Moselle, 3 E. 1107).

(14). Chr. Pfister, *Histoire de Nancy,* Paris et Nancy, 1908, t. III, p. 6 et suiv.

(15) A. Jacquot, *Notes sur Cl. Deruet,* Paris, 1894.

(16) Chr. Pfister, *Histoire de Nancy,* III, p. 56.

(17) F. G. Pariset, *G. de la Tour,* p. 45.

de la Duchesse de Chevreuse. A cette occasion, il compose son *Combat à la Barrière*, grave les deux planches représentant *La Carrière* et le *Palais Ducal*. Et il grave aussi de nombreux dessins faits à Florence en 1616, composant cette suite dénommée *les Bossus ou Gobbi*. Parmi les vingt-et-une pièces, s'y trouve le comédien masqué, avec lunettes, et jouant de la guitare. C'est bien là le genre burlesque qu'à dû rencontrer Callot sur les routes de France et d'Italie, ce bateleur quelque peu comédien, quelquefois opérateur... ou sculpteur tel le fut ce Jean Gassotte et que Jacques Callot dut apercevoir dans les rues de Nancy et dans le Palais Ducal (18).

Où les comédiens donnaient-ils leurs représentations à Nancy dans cette première moitié du XVII[e] siècle?

Contrairement à l'usage de France et de Navarre, les jeux de paume ne paraissent pas servir de salles de spectacle (19). La protection des Ducs, leur palais largement ouvert aux artistes (20), l'admission du peuple à l'intérieur (21), autant de raisons qui permettent de croire que les comédiens ne cherchaient pas d'autre refuge.

La plupart du temps, les représentations se donnaient dans la salle Saint-Georges, au-dessus de la Chambre des Comptes ou dans la Salle Neuve qui était le prolongement de la Galerie des Cerfs (22). La Salle Neuve, très large, très ornée, avait été reconstruite en 1570; avant de devenir le théâtre définitif de la cour, elle convenait parfaitement aux spectacles variés qui délassaient la noblesse lorraine : ballets, tournois, courses de bagues, combats à la barrière.

En juillet 1633, l'Armée Française envahit la Lorraine. Le Duc Charles IV, chassé de ses Etats, ne devait y revenir que trente ans plus tard. Cette période troublée suspendit quelque peu l'activité artistique et malgré la paix des Pyrénées en 1659 qui restituait la Lorraine à son duc, l'occupation française n'en continua pas moins. Le 8 Avril 1661, dix compagnies aux gardes françaises vinrent loger à Nancy, dans la Vieille Ville (23). Les divertissements étant des plus rares avec l'éloignement de la cour ducale, les officiers aux gardes voulurent célébrer la naissance du Dauphin et le 6 décembre dansèrent eux-mêmes un ballet en présence du Gouverneur, des bourgeois et du peuple (24).

---

(18) Ed. Meaume, *Recherches sur la vie et les ouvrages de J. Callot*, Paris. 1860; Ed. Bruwaert, *Vie de Jacques Callot*, Paris, 1912.

(19) Du moins, les registres du Conseil de Ville sont muets sur ce point. Il y avait plusieurs jeux de paume à Nancy dont il est fait mention dans Lionnois, *Histoire des Villes vieilles et neuves de Nancy*, Nancy, 1811.

(20) Lorsque le sculpteur Siméon Drouin tailla les statues de la rampe du Parterre pour le Palais Ducal en 1616, le Duc Henri II lui fit installer un atelier dans le palais même « *sous la galerie neuve du jardin.* » Cf H. Lepage, *le Palais Ducal de Nancy*, Nancy, 1852, pp. 95-96.

(21) En 1595, un charpentier fabrique sièges et théâtre dans la salle neuve du château « *pour asseoir le peuple* » H. Lepage, *Les archives de Nancy*, Nancy, 1865, t. I, p. 154. On verra plus loin que sous les Ducs Léopold et François III tout le monde entrait à la comédie sans payer.

(22) H. Lepage, *le Palais Ducal de Nancy*, pp. 67 et 80.

(23) *Gazette*, de Nancy, le 13 avril 1661.

(24) *Ibid.*, du 8 décembre 1661.

Mais ces mêmes Officiers habitués aux fêtes de cour, aux théâtres de Paris et aux bateleurs du Pont Neuf ne pouvaient suffire par leur propre industrie à leurs divertissements surtout lorsque leur jeune colonel, le comte de Guiche, vint commander à Nancy. On fit sans doute appel à une troupe de comédiens. Et le 1er juillet 1662, le curé de la paroisse Saint-Epvre inscrivit sur le registre des baptêmes :

« *Jean Symon Fils de Symon Mozac sieur de La Tour, comédien et de Geneviève Gentil sa femme a esté baptizé; le sieur Jean Mignet de Montdorge comédien* (25), *et ieune fille fille damoiselle Marie-Anne Louyse de La Molte parein et mareine* »(26).

Six semaines après, notre La Tour voulant assurer la protection de son nouveau-né, trouve une nourrice et passe contrat avec elle le jour même de l'Assomption.

« *Du* XVe *aoust MVI C soixante deux à Nancy après midy. Par devant le tabellion juré au Duché de Lorraine dmt a Nancy... est comparue Henriette Aulbry veufve de feu Estienne Virion dit la Violette soldat en l'ancienne garnison de Nancy assistée de René Virion laboureur son frère, laquelle a recogneu et confessé volontairement s'estre engagée, s'engage avec le sieur Simon Moyzac sieur de la Tour comédien* [*de la bande du sieur de la Mothe*] (27) *résidant ordinairement en la ville de Paris estant présentement en ceste ville de Nancy et avec Damoiselle Genefviève Gentil son épouse, à la charge et condition à lade Aulbry de servir lesd. sieur et damoiselle la Tour pendant le temps à courir du jourd'huy et jusques au Carnaval de l'année que londira MVI C soixante quatre, en qualité de nourrice a ung enffant aagé d'environ six semaines qu'ilz ont, faire tous les soins possibles pour lentretien et eslevement dud enffant en tout ce qui sera d'elle et de son ministre pour toutes les villes et lieux ou lesd sieul et damlle de la Tour yront avec leur Bande durant led temps moyennant quoy ils ont promis payer et bailler a lade Aulbry au prorata et sur le pied de vingt escus de france par an, la losger et nourrir... et en cas que lenffant dont lade Aulbry sera nourrice vienne a mourir, promet et s'oblige de suivre et servir lesd sr et damlle la Tour en qualité de servante pendant led temps susdt en luy payant gages et loyers comme cy dessus... faict et passé aud Nancy lan MVIC soixante deux le quinzienne jour d'aoust après midy pût honorables Jean Clement et Nicolas Camus marchands dmt a Nancy qui ont signés avec les parties saulf lad. Aulbry et led son frère qui ont faict leurs marques...* » (28).

Le traité de Marsal conclu, Louis XIV retira ses troupes et Charles IV rentra enfin en possession de ses Etats. Le 6 septembre 1663, il faisait son entrée dans Nancy, entrée qui devait être célébrée dans l'ouvrage de Philippe Bardin, *Le Triomphe de Charles IV à son retour dans ses Etats*, dont les gravures furent exécutées par Sébastien le Clerc d'après les dessins de Deruet (29).

« ...*On crut enfin en Lorraine pouvoir jouir une fois d'une*

---

(25) Mignot de Mondorge, d'abord comédien du Duc d'Orléans, est à Albi en 1657. En 1666, il passe dans la troupe de Jolimont, puis en 1672, dans celle du Prince de Condé avec sa « compagne » Angélique Moissac. (Note communiquée par M. G. Mongredien).

(26) Archives municipales de Nancy, G.G. 85, fo 183 Vo.

(27) Cette indication a été biffée par le notaire.

(28) Archives départementales de la Meurthe-et-Moselle, minutes D. Willaume, 3 E, 2714.

(29) Ed. Meaume, *Sébastien le Clerc et son œuvre*, Paris, 1877, p. 40; P. Chenut, *Sébastien le Clerc, graveur messin ds le Pays Lorrain*, Juin 1937, pp. fo 214-215.

paix assurée. Le Duc s'attacha à faire refleurir les sciences et les arts, à rétablir le commerce, et il n'y eut sorte de divertissement qu'il ne tachat de procurer, à la cour et à la Ville afin de faire oublier les maux passés... » (30). C'est vers la fin de 1665 que dut apparaître la troupe de comédiens qui se mit au service de Charles IV. En effet, dès le 12 janvier 1666, un fils de Philippe Millot, est baptisé à la paroisse Notre-Dame (31). Les comédiens de la Grande Mademoiselle venaient de se sceindre en deux (32), et les meilleurs éléments, avec en tête Philippe Millot (33) et Abraham Mitallat (34) s'étaient rendus à Nancy.

Le Duc ordonne au Conseil de Ville d'aller les voir jouer et à cet effet, le Conseil leur alloue une somme de cinquante et un franc quatre gros en quadruples d'Espagne (35).

Charles IV dut apprécier particulièrement l'interprétation de Millot et de ses compagnons, car nous le voyons aller presque journellement à la Comédie pendant l'hiver 1666-1667 (36).

La *Gazette* relate les réjouissances du Carnaval 1667 (37). Elles commencèrent le 20 février par une course de bagues, suivie le soir de la Comédie, d'un grand souper et d'un ballet. Le 24, la place de la Carrière vit les quadrilles d'un magnifique carroussel où les Chevaliers lorrains étaient tous habillés à la Turque. A l'Hôtel de Ville, une collation fut servie pour les dames. Et au Palais Ducal la Comédie et le bal terminèrent les allégresses.

Le 19 mars, Honoré Courtin, l'ambassadeur extraordinaire de Louis XIV en Allemagne (38), de retour en France, s'arrête à Nancy où il est magnifiquement traité à dîner. Le soir, au Palais, il assiste à la Comédie.

C'est sans doute à ce moment là qu'on transforme la Salle Neuve en Théâtre car dans le dernier quart du XVII[e] siècle, on

---

(30) Guillemin de Mirecourt, *Histoire de Charles IV Duc de Lorraine*, Bibliothèque de Nancy, ms. 127, f° 201.

(31) « *Le douziesme a esté baptisé Henry fils a Philippe Millot comédien de S.A. et Marguerite Prunier. Le parrein Monseign[r] Henry de Lorraine marquis de Mouy et la marreine Madame la Princesse de Lillebonne présenté par M[lle] la princesse sa fille* ». Archives municipales de Nancy, G.G. 46. L'acte a été signalé sans être publié par Lepage, *archives de Nancy*, III, p. 345.

(32) Fransen, *les Comédiens Français en Hollande au XVII[e] et au XVIII[e] s.*, Paris, 1925, p. 115; H. Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles au XVII[e] et au XVIII[e] s.*, Paris, 1923, p. 67.

(33) Philippe Millot, natif de Dijon, fut d'abord graveur sur métaux; fit partie de l'Illutre Théâtre en 1644. Se marie à Chambery par contrat du 8 septembre 1659 avec Marguerite Prunier, veuve du comédien Hugues de Lan. Rentre dans la troupe de la grande Mademoiselle; est à la Haye en 1662, à Bruxelles en 1664-1665. Comédien de l'Electeur de Bavière de 1671 à 1676. Cf. Fransen et Liebrecht, op. cit. Un dessin de Ch. Dauphin gravé par J. J. Tourneysen, représentant Philippe Millot dans le rôle de Don Juan a été reproduit ds Fransen, p. 109, planche IX.

(34) Abraham Mitallat, sieur de la Source, originaire de Metz, marié en 1634 à Jeanne de Ronserre. Est à Lyon en 1644, en 1650 et en 1659. Rentre également dans la troupe de la Grande Mademoiselle. Chef des comédiens de la Reine de France, joue à la Haye et à Bruxelles de 1668 à 1669. Cf. Fransen et Liebrecht.

(35) Archives municipales de Nancy, C.C. 203, f° 2 et V°, état des dépenses du 24 janvier 1666.

(36) Archives départementales de Meurthe-et-Moselle, B 1525.

(37) *Gazette*, de Nancy, 25 février et 20 mars 1667.

(38) Honoré Courtin, seigneur de Chanteraine et des Mesnuls, « avoit toujours de la joie et l'inspiroit aux autres. » Gourville, *Mémoires*, Paris, 1894, I, 226.

trouve les mentions *salle des Comédiens de la Cour* ou *salle de la Cour destinée aux pièces de Théâtre* (39).

Le jour de Noël 1666, c'est un fils de Jean Palet (40) et de Françoise de Lan (41) qui reçoit les sacrements du baptême (42). A cette occasion, le Duc leur octroie trois pistoles d'Espagne (43).

Le 1er janvier 1667, c'est à son tour un fils d'Edme Desgues qui est baptisé, toujours dans la même paroisse Notre-Dame (44).

Philippe Millot qui paraît être le chef de troupe, ne se contente pas du titre de comédien du Duc de Lorraine; il est nommé Chef fourrier de l'Hôtel de Son Altesse et reçoit pour sa subsistance six réseaux de blé (45).

Quatre ans plus tard, à la Cour de Bavière, Millot devait devenir le *Ritter Stuben Portier* (46). Ces charges arrondissaient le salaire un peu trop mince que les mécènes accordaient aux comédiens.

Le 4 octobre 1667, la troupe étant à la veille de partir pour Metz, passe un contrat d'association.

« Par devant le Tabellion Général au Duché de Lorraine demi à Nancy... sont comparus les sieurs Abraham Mitallat dict la Source, Charles Loizeliord, Edme des Guetz, dict Bonneville et Louys Drouyn dict de Louys, Françoise de Lan dict la Bellefleur veuve du feu Sr Bellefleur et Magdeleine de Vistenay fille majeure d'ans tous comédiens et comédiennes de la troupe de son Altesse de Lorraine d'une part,

« et le Sr Philippe Millot et Marguerite Prunier sa femme de luy Lisenciée et aucthorisée de la mesme trouppe, led' Millot d'ailleurs fourier en l'estat de lade Altesse d'autre parts

« entre lesquelles parties ont esté faict le traicté association et accord suyvans, scavoir est,

« Que comme led sieur de la Source et consors sont sur le poinct de partir incessamment pour aller en la ville de Metz et y demeurer jusques

---

(39) Archives départementales de Meurthe-et-Moselle, H. 1959, f° 99 : Histoire Française du Collège de Nancy, seconde partie depuis le 1er du mois de novembre 1681. Lepage, *le Palais Ducal*, p. 124.

(40) Jean Palet dit Bellefleur, comédien du roi d'Angleterre en 1662. Rentre dans la troupe de la Grande Mademoiselle en 1663, se marie avec Françoise de Lan à Bruxelles en 1664. Mourut sans doute à Nancy entre janvier et octobre 1667 comme le témoigne le contrat d'association du 4 octobre 1667. Ch. H. Liebrecht, pp. 65 et 67.

(41) Françoise de Lan, fille de Marguerite Prunier et de son premier mari Hugues de Lan. Comédienne dans la troupe de la Grande Mademoiselle, elle semble suivre Millot en Bavière. Fransen, p. 116.

(42) « *Le mesme jour (25 déc. 1666) a esté baptisé Charles Louis fils de Jean Palet comédien de S.A. la mere Jeanne Franc. de Lan. Le parrein S.A. représenté par le sr Simon de Roquemont escuyer de S.A. Madame la marreine l'Altesse de Madame representée par Dam*lle *Elisabeth Moulin argentière à S.A.* » Archives Municipales Nancy, G.G. 47 (paroisse Notre-Dame, reg. baptismaux).

Jacquot dans son *Essai de repertoire* en fait deux comédiens, Palet et Bellefleur.

(43) Archives départementales Meurthe-et-Moselle, B 1525.

(44) « *Le premier a esté baptisé Ferdinand fils de Edme Desgues comédien de S.A. et de Marie Bigot ses pere et mere.Le parrein Ferdinand Caraffe secrétaire de Mr le Prince de Vaudemont. La marreine Jeanne Françoise Delan* ». Archives Municipales Nancy, G.G. 47. Cet acte comme le précédent a été signalé par Lepage, *Archives de Nancy*, III, 345.

(45) Archives départementales de Meurthe-et-Moselle, B 7843, f° 140 v°, mandement du 30 mai 1667. Millot dut être nommé à cette charge entre janvier et avril 1667 car le 2 janvier de cette année, le chef des fouriers était encore un nommé Raizin. (B 1525).

(46) Cf. Fransen, p. 116.

au lendemain des festes de Noel, lesd sr et damlle Millot ont promis et promettent avec eulx durant led temps jouer et représenter leurs personnages en lade ville de Metz et y faire les mesmes fonctions q'eulx.

« Moyennant quoy led sieur de la Source consors et compagnie ci dessus nommés promettent et s'obligent de bailler et délivrer aud sr Millot trente dix pistolles d'or... et en cas que la trouppe vienne a gagner davantage, led sr Millot et sa femme ne pourront prétendre aucune chose au surplus et sans aucun rabat ny déduction...

« Et parce que led sr Millot a eu sa part aux soixante pistolles d'or venus de lad^e Altesse par lad^e trouppe lesquelles soixante pistolles ont esté partagées esgallement entre eulx sur le pied de huict parts et demy, sans preiudice de la taxe qu'il a pleu a Sad^e Altesse de leur faire espérer chacun en particulier pour leurs pensions dont ils n'ont encore reçus aucune chose et que lad^e Altesse a aussy promis aud sr Millot de luy faire payer par chacun jour depuis qu'il exerce lad^e charge de fourrier de son hostel, deux francs pour sa nourriture et livrée de bousche, iceluy sr Millot a promis de mectre respectivement lesd deux frans en lad^e communauté pour estre partagé comme cy dessus en huict parts et demy pour observer l'esgalité sans preiudice de ce qu'il y aura neuf parts à Metz, d'autant qu'ils promettent à la damlle Bonneville, la part entiere pour Metz seulement et en retournant à Nansy elle n'aura que sa demye part a l'accoustumee... et ont promis tous ensemble de vivre desormais en bonne union et intelligence, sans se provoquer les uns ny les autres ny esmouvoir aucunes seditions, querelles injures ny inimitiez entre eulx dont les uns ou les autres en puissent estre offenséz, à peine d'une pistolle contre chacun ou chacune des aggresseurs ou agressés qui se trouveront en tort, payable à la partie offencée...

« Convenu conjoinctement que pas un de la trouppe ne maniera ny retirera l'argent qui leur appartiendra provenant des billetz ou aultrement sinon quilz commettront telle personne fidelle qu'ils adviseront pour... leur rendre bon et fidele compte.

« Comme aussy que chacun de la trouppe ne pourra faire entrer gratis ausd^es comédies, sinon deux personnes chacun, saulf que comme led sieur de la Source a quelques parens en lad^e ville de Metz (47) *il les pourra faire entrer en petit nombre, en non aucuns autres, soubs ce pretexte... ...faict et passé aud Nansy l'an mil six cent soixante sept, le quatrième jour d'octobre après midy prnt le sieur Henry de la Baume excuyer de l'Altesse de Madame la princesse de l'Islebonne envoyé exprès de la part de lad^e dame pour l'accommodement des parties, et François de la Grange concierge de l'hostel de Salm, tesmoings qui ont signés avec les parties de cognoissance ».*

La Source *Philippe* Millot de Louis;
C. Loisebibord;
Marguerite Prunier;
Françoise de Lan - *Magdeleine* de Viestenay *de* Bonneville;
envoié de la part de Madame la Princesse de Lilbonne *de la* Baumel;
François La Grange.

Willaume (48).

Prête à partir pour Metz (49), la troupe de Millot revint-elle à Nancy en 1668 comme il était prévu dans le contrat? Où Millot passa-t-il l'intervalle des trois années avant d'arriver à la cour de Munich?

---

(47) En 1640, un Paul Mitallat, marchand drapier, épouse une Marie Baucelin morte en 1664. (l'Abbé F.-J. Poirier, *Documents généalogiques sur Metz d'après les actes des Amans*, Metz, 1930, p. 113). Est-il parent à Abraham?

(48) Archives départementales Meurthe-et-Moselle, minutes D. Willaume, 3 E 2179.

(49) Est-ce la troupe de Millot qui en novembre 1667 demande à la ville l'autorisation de jouer en public? E. Fleur, *le Théâtre à Metz sous Louis XIV* ds *Cahiers Lorrains*, mars 1936.

Les recherches ont été vaines sur ce point. On sait seulement qu'Abraham Mitallat est de retour à Bruxelles en août 1668 à la tête d'une nouvelle troupe, les comédiens de la Reine de France (50).

En 1670, la Lorraine est de nouveau occupée par les Français et elle le restera pendant vingt-sept ans.

Pendant la plus grande partie de cette période, c'est le maréchal de Créqui qui en fut le gouverneur. Lettré et aimant le théâtre (51), il dut accueillir les troupes avec joie.

Quatorze jours avant sa mort, son capitaine des gardes envoya sa femme tenir sur les fonts le fils d'un comédien. C'est ainsi qu'on peut lire dans le « *Livre des baptesmes pour l'Insigne Esglise Collegiale de St-Georges de Nancy depuis l'année* 1685 » : (52)

du 31 *janvier* 1687

« *A esté baptisé Charle Anthoine fils de Robert Lemoine comédien et de Marie Gabrielle Lancelle sa femme, le parein Monsieur le Marquis d'Haraucourt et la mareine Damoiselle Thoinon d'Herbeviller femme de Mons*r *de Puis de Bar capitaine des gardes de Mons*r *le Mareschal de Crequy par moy député de Mons*r *ñre prevost* ».

La paix de Ryswick signée (30 octobre 1697) le jeune Duc Leopold, fils de Charles V, entrait à Nancy pour la première fois le 17 août 1698. Son mariage avec Elisabeth Charlotte d'Orléans, nièce de Louis XIV, fut célébré à Fontainebleau le 13 octobre suivant. « *...grande réjouissance s'ensuivit. S. A. estant à Nancy en fit de mesme, donnant la comédie au public gratis...* » (53).

C'est qu'à peine installé dans sa capitale, une troupe française était accourue au service de Léopold. Le 21 septembre il avait ordonné « *de payer et délivrer comptant à nos comédiens la somme de mil sept cens cinquante livres pour leur appointement depuis leur arrivée en cette ville* »... (54). La quittance fut signée par un nommé de Rohdor. L'ordre du mois de novembre 1698 fut signé par les comédiens Romagnesy (55) et de Longueil. Celui de décembre par le chef de la troupe, François Petit de Tourteville (56).

---

(50) Fransen, p. 119.

(51) François de Bonne, marquis de Créqui, grand ami de St-Evremond, fut à la fois apprécié par les lettrés et les gens de guerre. « *...Il avoit toutes les parties d'un grand capitaine, et de plus, beaucoup de lecture et de savoir...* » St-Hilaire, *Mémoires*, Paris, 1906, II, 52. Maréchal de France en 1668, il mourut à Paris le 4 février 1687.

(52) Archives départementales de la Meurthe-et-Moselle, E 394. Ce registre provient des Archives de la Collégiale St-Georges dont l'Eglise servait de paroisse aux Princes de Lorraine ainsi qu'à leurs Officiers et serviteurs; il possède une jolie reliure en maroquin grenat décorée des armes impériales et de Lorraine. Cf. H. Lepage, *Deux registres de l'église collégiale St-Georges à Nancy* dans *Journal de la Société d'Archéologie Lorraine*, 1880, pp. 125-129.

(53) *Journal d'un bourgeois de Nancy* (*Cl. Joseph Baudoin*) *de* 1693 *à* 1713 dans *Mém. de la Société d'Archéologie Lorraine*, 1856, p. 47.

(54) Archives départementales de Meurthe-et-Moselle, B 1532.

(55) Sur les Romagnesy, cf. Th. Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre italien*, pub. par J. E. Gueullette, Paris, Droz, 1938; M. Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens au* XVIII*e s.*, Paris, 1944. Il s'agit vraisemblablement ici de Gaetan Romagnesi qui mourut à Bruxelles en 1700.

(56) François Petit de Tourteville que Max Fuchs nomme à tort Pitel de Courteville (p. 167) joue à Metz en 1700 et en 1713.

Une fois de plus, après les vicissitudes de cette nouvelle occupation, Nancy renaissait, redevenait capitale (57). Les fêtes se multipliaient. Celles qui se donnèrent pendant le carnaval de 1699 furent magnifiques. « *...Le Duc Léopold envoyait ses carrosses et autres voitures aux bourgeois de Nancy qui n'en avaient point, et on les conduisait à la comédie et aux bals... Toutes les comédies qui se sont données à Nancy et à Lunéville sous les règnes des ducs Léopold et François III ont toujours été gratis. Tout le monde y entrait sans payer, ces deux ducs ayant toujours eu des troupes d'excellents comédiens auxquels ils donnaient des gages* » (58).

En effet, les gages sont payés chaque mois d'une façon très régulière; ils varient entre 1666 et 1750 livres. La période de relâche, de mars à mai, les comédiens touchent mille livres par mois (59).

Au mois d'avril 1699, la troupe s'accroît de deux nouveaux nés, deux enfants mâles baptisés à St-Epvre (60).

« *Léopold fils du Sr François Petit de Tourteville et de Delle Marie Anne Mousson les père et mère est né le vingt troisième et a esté baptisé le vingt quatrième jour du mois d'apvril de l'année mil six cent quatre vingt dix neuf, et a eu pour parrein son Altesse Royale Leopold Duc de Lorraine représenté par Messire Nicolas Arnould escuyer seigr de Maisier* (61) *et gentilhomme ordinaire de lad A. et pour marreine, Elizabeth Charlotte d'Orléans Duchesse de Lorraine représentée par Delle Marie Ambroise femme de chambre de lad Altesse lesquels ont signé*

Arnoult Marie Ambroise ».

« *Julien Fils du sr Georges Mousson du Rocher* (62) *et de Delle Marie Desessars ses pere et mere est né et a esté baptisé le vingt septième jour du mois d'apvril de l'année mil six cent quatre vingt dix neuf, et a eu pour parrein le sr Julien Bondais d'Orilly* (63) *et pour marreine Delle Marie Aintelette espouse de sr Jean Quinaut* (64) *lesquels ont signé*

Bourdais Dorilly Marie Ainetelette ».

En 1700, comme celle de Millot en 1667, la troupe de Tourteville ira jouer à Metz (65). Mais cette dernière reviendra à

---

(57) Jules Hardouin Mansard fut même appelé à Nancy où, au début de 1700, il fit des plans superbes pour un palais nouveau. *Histoire de Nancy*, III, 272.

(58) Jean François Nicolas, *Journal de ce qui s'est passé à Nancy depuis la paix de Ryswick...* pub. par Pfister, Nancy, 1900, p. 27.

(59) Archives départementales de la Meurthe-et-Moselle, B 1536 : « *chapitre 27, Etat des ordonnances de son A. Royale pour les comédiens en neuf ord*e. Pour *l'année* 1699. »

(60) Archives municipales de Nancy, G.G. 87.

(61) Nicolas Arnoult, seigneur de Maisières, marié en 1709 à Marthe Bourcier. Cf. D. Ambroise Pelletier, *Armorial de la Lorraine*, Nancy, 1758, p. 71.

(62) D'abord chef de troupe des comédiens du Dauphin, resta plusieurs années à Metz. A la Haye en 1701, à Tournai en 1706, part à Berlin où il resta jusqu'en 1711. Cf. Max Fuchs, *Lexique des comédiens du* XVIII*e s.*, p. 85; J. J. Barbe, *l'Ancienne comédie en Nexirue à Metz* ds *Bull. de la Société des Historiens du Th.*, 1934, p. 79-80.

(63) Julien Bondais Dorilly, de la troupe du Dauphin dès 1680, puis de celle du roi de Danemarck de 1686 à 1694 — (Note communiquée par M. Georges Mongredien).

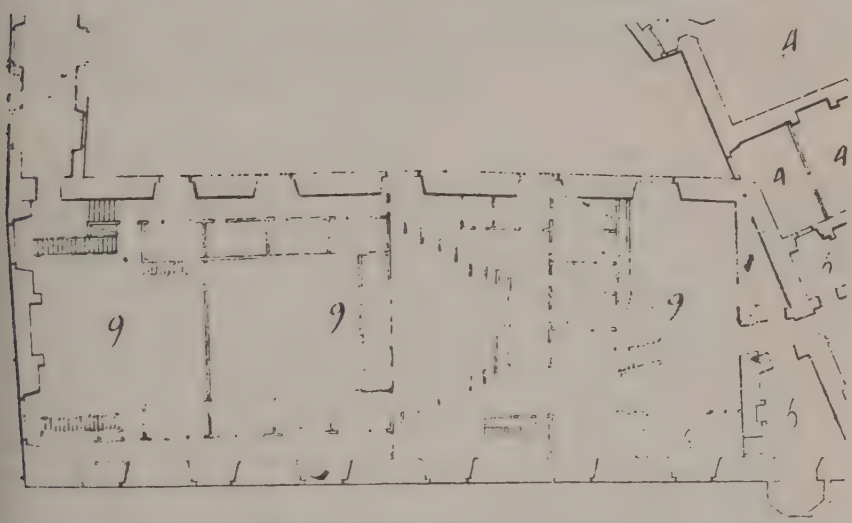
(64) Jean Quinault né à Bourges vers 1660; épouse à Amiens le 10 mars 1686 la fille d'un boulanger de Verdun, Marie Sainctelette ou Aintelette. Fit également partie de la troupe du Dauphin. Cf. *Lexique des comédiens du* XVIII*e s.*, p. 173; *Revue d'Histoire du théâtre*, 1950, III, 341.

(65) Henri Tribout de Morembert, *Le Théâtre à Metz*, Paris, 1952, I, 38.

Nancy et y jouera jusqu'à la mi-juillet 1701. Le 19 juillet, le Duc Léopold ordonnera « *de payer comptant aux comédiens la somme de quatre cens livres que nous leur avons accordés par gratification a la fin du temps qu'ils avaient esté arresté a nostre service* » (66).

A l'aurore du XVIII[e] siècle lorrain, les comédiens français allaient connaître les grandes heures du théâtre de Lunéville et de l'Opéra de Nancy dont la salle (67) devait passer pour une des plus belles de l'Europe. Déjà, la circulation comique se réduisait. Peu à peu, les troupes se fixaient, s'attachaient à un théâtre, passaient sous l'autorité d'entrepreneurs, de directeurs. L'opéra était la principale cause de cette transformation. Plus de pittoresques et picaresques cortèges qui envahissaient l'Hôtellerie, le château ou le jeu de paume... Qu'importe! Nancy avait pris une belle part à l'essor de l'art dramatique français depuis 1600. L'élément essentiel de cet art, les troupes ambulantes, la capitale lorraine en avait connues un grand nombre, et des meilleures, entr'autres celle de Millot qui à l'âge d'or du Théâtre sous Louis XIV, transporta dans le palais ducal les œuvres de Corneille et de Molière.

JEAN ROBERT.



BIBLIOTHÈQUE DE NANCY

Salle du théâtre du Palais ducal à Nancy vers 1705 d'après un plan ms. du premier étage publié en entier par Pfister, *Histoire de Nancy*. II, 37. L'ancienne Salle Neuve transformée en théâtre par le duc Léopold, est désignée sous le n° 9 : on y peut voir la scène, les loges, le parterre.

(66) Archives départementales Meurthe-et-Moselle, B 1550.

(67) Léopold fit commencer un Opéra en 1707 sur l'emplacement de la gendarmerie départementale actuelle. La salle fut inaugurée pendant la guerre de la succession d'Espagne; Bibiena, un Italien de Bologne, en fut l'architecte. Cf. C. Pfister, *Histoire de Nancy*, III.

QUELQUES DOCUMENTS SUR LES FARCEURS FRANÇAIS ET ITALIENS

Quelle troupe Jean de Gourmont a-t-il représentée, à la fin du XVI[e] siècle, sur sa gravure sur bois, si souvent reproduite et qui constitue l'une des rares images authentiques que nous possédions d'un ensemble d'acteurs français de ce temps?

On peut répondre immédiatement à cette question en comparant ce document aux six premières gravures sur bois du Recueil Fossard (1). Dans chacune de ces œuvres reparaît un personnage dont la physionomie et l'accoutrement sont identiques à ceux du troisième acteur (à partir de la gauche) de la gravure de Gourmont. Le nom de cet acteur, fameux dans l'histoire du théâtre français du XVI[e] siècle, est révélé par le Recueil Fossard : c'est Agnan, « Agnan à la laide trogne », comme l'appelle un couplet satirique de l'époque. A en juger par la mine que lui donnent toutes ces images, Agnan n'avait pas volé son surnom!

Dans son ouvrage *Le théâtre français avant la période classique* (2), Eug. Rigal fournit quelques renseignements sur cet Agnan, dont nous rencontrons pour la première fois le nom complet, Agnan Sarat, dans le plus ancien contrat de location conclu entre la Confrérie de la Passion et une troupe d'acteurs professionnels, en date du 22 juillet 1578. Pour le répertoire Rigal renvoie à la pièce des *Muses galantes*, intitulée *Le haut de chausses du courtisan* qui contient le surnom mentionné ci-dessus :

Combien de fois ta belle soie
A revêtu le roi de Troie
Et les chevaliers d'Amadis
Quand Agnan à la laide trogne
Jouait à l'Hôtel de Bourgogne
Quelque histoire du temps jadis.

La troupe d'Agnan ne jouait donc pas seulement des farces, mais aussi des mystères mimés.

De quelle pièce est extraite la scène représentée par la gravure où nous voyons Agnan se produire avec ses compagnons? A cette question on répond d'habitude qu'ils sont en train de jouer une scène de farce inconnue. Mais s'agit-il bien d'*une* pièce? Il suffit pour en douter de regarder les costumes disparates de tant d'acteurs qui se trouvent en même temps sur la scène. De plus, seules, les deux femmes, placées au centre, sont engagées dans une action; les autres acteurs, Agnan y compris, qui se pressent des deux côtés de la scène, paraissent complètement indifférents à la dispute de pur style-farce

(1) Recueil Fossard publié par Agne Beijer et Ph. Duchartre, Paris, 1928.
(2) Paris, 1901.

Fig. 1. — Gravure sur bois, publié par Jean de Gourmont

Fig. 2. — Gravure sur bois du Recueil Fossard (Musée National, Stockholm)

Fig. 3. — Gravure sur bois du Recueil Fossard (Musée National, Stockholm)

Fig. 4. — Dessin inventé par Jenet et publié par Nicolas Le Blond

où sont absorbées ces deux femmes (ou, plus exactement, ces deux hommes costumés en femmes). A ce genre encore se rattachent, sans doute, les travestissements plus ou moins traditionnels de certains acteurs; c'est le cas non seulement d'Agnan mais du guerrier qui se trouve immédiatement à la droite des deux femmes et que l'on voit armé jusqu'aux dents et coiffé d'une marmite en fer à trois pieds dont il se sert comme d'un casque. Son armement ressemble, du reste, de façon frappante, à celui de l'Arlequin déguisé en guerrier qui est reproduit à la planche xv du Recueil Fossard. Le gros homme placé juste derrière lui est très probablement un farceur, mais la chose n'est pas absolument certaine; il pourrait fort bien — comme l'homme revêtu d'un manteau de docteur, qui lui fait pendant à gauche — avoir tenu un double emploi. L'acteur que l'on aperçoit à l'extrême droite est évidemment un *vecchio* du genre Pantalone. Son voisin immédiat, porteur d'une couronne royale, semble pourtant sortir plutôt d'une histoire relevant du « mystère profane », de même que le lansquenet qui, à l'extrême gauche, se détache sur la draperie du fond.

La manière la plus plausible d'expliquer le groupe dans son ensemble est d'y voir une représentation de *toute* la troupe, chaque acteur apparaissant dans un rôle qui le caractérisait.

Nous ne savons si cette troupe est identique à celle dont Agnan était le chef au moment où fut conclu le contrat que nous avons rappelé.

Malheureusement les documents ne nous permettent d'identifier avec certitude aucun de ces personnages, à l'exception d'Agnan que l'on reconnaît non seulement à sa physionomie et à son manteau relevé jusque sous les bras et maintenu par une ceinture, mais encore à la corne à encre et au porte-plume caractéristiques de sa fonction, qu'il porte tant dans la gravure de Gourmont que dans quatre des six images de Fossard, où Agnan joue le rôle de maître d'école honteusement berné. Son masque et son costume se retrouvent dans les deux autres images de Fossard, où pourtant Agnan n'est plus un maître d'école mais un pasteur muni d'un bâton et d'un sac à outils qu'Arlequin-verrier tente furtivement de lui dérober. Ainsi, la gravure de Gourmont représente Agnan dans l'*un* de ses rôles, peut-être dans l'*un* des plus populaires de ses rôles. Mais ce rôle ne peut guère être en rapport avec ceux que Gourmont attribue aux autres acteurs.

Des autres acteurs qui figurent sur le bois de Gourmont nous avons dit qu'aucun ne pouvait être identifié avec certitude. Certes, il est surprenant de constater que les deux femmes que Fossard fait intervenir dans les farces du maître d'école— la bonne Mère Guillemette et Peronne — portent le même genre de bonnets que sur la gravure de Gourmont. Mais celle-ci reproduit exactement les mêmes bonnets sur la tête de quelques-unes des femmes qui assistent au spectacle. Quant aux autres membres de la troupe, le fait qu'ils portent, chez Gourmont et chez Fossard, des masques et des costumes différents dans chacune des deux farces reproduites par les gravures, n'exclut nullement qu'il puisse s'agir, de part et d'autre, des mêmes personnes. On sait qu'à la génération suivante, les acteurs des farces françaises s'en tenaient souvent à des types fixes. Mais était-ce déjà le cas de leurs prédécesseurs au cours du xvi[e] siècle?

Pour deux personnages représentés par nos gravures — Agnan lui-même et Arlequin —, il faut répondre affirmativement. La présence d'Arlequin, à la fois dans les images françaises et italiennes du Recueil Fossard, images à peu près contemporaines, est extrêmement intéressante. On doit se demander en effet laquelle des deux troupes d'acteurs a emprunté à l'autre le personnage d'Arlequin, et

si l'apparition simultanée de ce type dans les deux troupes vient confirmer ou non la thèse de Driesen et d'autres chercheurs qui attribuent à Arlecchino une origine française (3).

En ce qui concerne Agnan, on a récemment signalé deux images où nous le retrouvons avec le même attirail de maître d'école que dans les gravures de Fossard et de Gourmont, et entouré d'acteurs dont plusieurs nous sont connus par les gravures que nous venons d'analyser. La première de ces deux images est une gravure publiée par Jean Adhémar et discutée par lui dans son article *Deux scènes de comédies gravées d'après François Clouet* (Die Graphische Künste, Neue Folge, Bd II, 1937 (4). La légende y est la même que chez Gourmont; Agnan (dont Adhémar ignore le nom) et les deux personnages qui l'entourent se retrouvent sur la gravure de Gourmont, ainsi que la femme de droite (dont l'attitude est pourtant un peu différente). Mais ici la signature est autre : « Jenet Inventor. Nicolas Le Blond exc. » De Le Blond, nous savons qu'il mourut en 1610 et nous connaissons certaines de ses œuvres, datées de 1577. Adhémar identifie Gourmont, l'éditeur de la plus grande gravure, avec Jean II de Gourmont et il situe la gravure entre 1590 et 1596; il y voit une imitation postérieure où l'éditeur a ajouté, outre le groupe de spectateurs à l'avant-plan, une série de nouveaux personnages groupés sur des tréteaux. La scène représentée par Gourmont comprendrait, selon Jean Adhémar, « *un malade et son médecin* » (à savoir Agnan et son voisin immédiat de gauche); « *le geste de la servante acariâtre n'a plus de sens sur la nouvelle gravure, puisqu'elle se détourne du malade. Elle accueille une jeune bourgeoise de Paris suivie d'une entrée de masques* » et Adhémar imagine « *une mystification dans le genre de celle de la* Comédie des Esprits *de Larivey* ».

M. Adhémar pense donc que le bois de Gourmont est une imitation libre et très postérieure de l'œuvre de Le Blond, alors qu'il serait plus naturel de regarder cette dernière comme une simplification de la première, destinée à présenter le personnage principal dans un ensemble qui le mette encore davantage en valeur.

Le motif sur lequel s'appuie Jean Adhémar pour justifier sa chronologie mérite de retenir l'attention. Selon lui, en effet, Inventor Jenet serait François Clouet lui-même. Or, on connaît au XVI^e^ siècle deux artistes nommés Genet : Jean et François. Comme il ne saurait être question du premier, mort en 1540, il reste donc le second, qui signait François Jehannet (Genet) Clouet.

Dans un article de *Die Graphische Künste* (1939), A. E. Popham a attiré l'attention sur un dessin des collections royales du château de Windsor dont la composition est exactement la même que celle de la gravure de Le Blond et qui doit donc être soit à l'origine, soit dans la dépendance de celle-ci. Toutefois sa valeur, qui ne semble pas digne de Clouet, incline à adopter la seconde hypothèse. Dans ce dessin, au fusain, les visages apparaissent plus distinctement que sur la gravure et nous donnent ainsi une idée plus nette de

(3) Otto Driesen, *Ursprung des Harlekin*, 1904.

(4) Je tiens à remercier ici M. Per Bjurström qui m'a fait connaître cet article et les discussions qu'il a provoquées.

Fig. 5. — François Clouet (Dessin de la collection du Roi d'Angleterre à Windsor Castle)

(Photo Beata Bergstrom)

Fig. 6. — Tapisserie conservée au Musée du Théâtre de Drottningholm

quelques acteurs dont Agnan est entouré. Aucun d'eux ne peut être identifié avec ceux de la gravure de Gourmont. On trouvera cette image également reproduite par Anthony Blunt dans *The french drawings in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle,* collection d'où l'image a été extraite. Dans son commentaire (5), Blunt énumère plusieurs raisons qui, selon lui, feraient placer la composition de Le Blond à une date postérieure à celle de Gourmont. Il date celle-ci de 1575, et celle de Le Blond de 1579. De toute façon, il faut que *l'original* de Clouet ait été composé avant 1572, année de la mort du grand artiste.

Rigal a constaté qu'Agnan vivait probablement encore aux environs de 1609 et qu'à ce moment sa réputation n'avait subi aucun déclin. Si vraiment Clouet est à l'origine tant du dessin de Windsor que de la gravure de Le Blond, il faudrait conclure qu'Agnan était déjà célèbre avant 1572.

La tapisserie reproduite à la figure 6 a été acquise en 1936 par le Musée du Théâtre de Drottningholm. J'ignore son origine mais il est probable qu'elle provient d'une manufacture flamande. Ses dimensions indiquent qu'elle a été conçue pour une surface déterminée, sans doute pour couvrir une fenêtre. Le seul critère de datation est donné par les costumes qui renvoient au milieu du XVII[e] siècle. La photographie révèle certains dommages subis par la tapisserie, dont le plus apparent est une tache sur la culotte du joueur de triangle.

La scène se déroule dans une salle de cérémonies d'un palais imaginaire. A l'arrière-plan, quelques personnages — chevaliers et dames — sont groupés autour d'une table et prennent des rafraîchissements. L'un d'eux est vêtu à la mode orientale. Il lève son verre mais ne semble pas s'intéresser aux acteurs qui font justement leur entrée, à l'avant-plan, sur une scène dont nous examinerons de près les caractères. A l'arrière-plan de la tapisserie, on voit encore quelques jeunes hommes qui, de toute évidence, ne font pas partie du groupe attablé mais s'avancent pour apercevoir quelque chose du spectacle.

Le sujet de la composition se laisse aisément deviner : un grand seigneur — probablement, l'un de ceux que l'on voit à table — offre un spectacle à ses hôtes. A quelle occasion? On ne peut naturellement le déterminer, l'artiste utilisant le sujet comme un thème de décoration sur lequel il laisse courir son imagination. Néanmoins le point de départ se situe dans le monde réel : nous savons que des troupes d'acteurs, à cette époque, étaient souvent engagées dans les palais pour des représentations privées.

Le même sujet est traité fréquemment, dans les œuvres du temps, avec plus ou moins de liberté. Je veux signaler, à ce propos, un tableau du flamand Hendrik Aerts, du Rijksmuseum d'Amsterdam, prêté en 1955 pour l'exposition sur le Maniérisme qui eut lieu dans la même ville. La partie de ce tableau qui nous intéresse est encadrée dans une architecture de palais, encore plus riche et plus fantaisiste que la précédente, où des seigneurs et des dames se promènent et dansent. Non seulement le sujet y est le même que dans la tapisserie du théâtre de Drottningholm mais certains détails des deux compo-

(5) Ibid, p. 15.

sitions présentent une ressemblance évidente. Les deux artistes ont saisi les acteurs au moment où ils font leur entrée dans la salle des fêtes, et, dans les deux cas, ils sont précédés d'un personnage jouant du luth et ayant à peu près la même attitude, ce personnage étant toutefois, sur le tableau d'Aertz, masculin, et, sur la tapisserie, féminin.

Pour un détail important, on note toutefois une différence décisive. Dans la composition d'Aertz les acteurs se pressent dans la salle par une ouverture voûtée, venant d'une galerie rattachée à la salle du banquet. La tapisserie les montre faisant leur entrée sur une estrade bâtie spécialement pour servir de théâtre. Mais celle-ci ne peut guère convenir au déroulement d'une action, au moins d'une action animée qui correspondrait à la vivacité avec laquelle les acteurs se précipitent sur la scène. Quelle a donc été ici l'intention de l'artiste?

La seule explication qui paraisse acceptable est que, pour ne pas cacher la salle, l'artiste s'est borné à reproduire la partie antérieure gauche de la scène (la gauche étant déterminée du point de vue des acteurs), et qu'il a imaginé quelques marches d'escalier — peut-être sans équivalent dans la réalité — descendant jusque dans la salle. S'il avait eu la volonté de reproduire avec réalisme une scène de théâtre complète, directement reliée à la salle (comme c'était souvent le cas), l'artiste aurait placé les degrés autrement et il aurait fait descendre la rampe jusqu'au bas de l'escalier. Pourtant il n'y a pas de doute, l'escalier mis à part, ce qu'on aperçoit de la scène de théâtre sur l'image correspond bien à ce qui existait à l'époque. La seule chose qui surprenne est la disposition des coulisses des maisons; sur les gravures du temps, nous sommes habitués à les voir de face, ici elles sont vues de biais. Regardons-les de plus près.

Elles se trouvent à l'avant-plan de la scène et sont conçues de manière à permettre non seulement les entrées mais aussi le jeu entre acteurs sur la scène et acteurs dans les coulisses. L'exemple le plus connu d'un jeu de ce genre est peut-être donné par *Le Médecin volant* de Molière où l'acteur sur la scène et celui qui lui donne la réplique dans les coulisses sont une seule et même personne. Les représentations de ce temps montrent d'ordinaire une coulisse de maison (et non deux), placée de chaque côté de la scène. Cette disposition se retrouve sur les scènes de farces gravées dans le volume de Fossard et, plus tard, sur les gravures qui nous ont laissé des échantillons du répertoire des farces françaises depuis les premières décades du XVII^e siècle. Au début, l'arrière-fond est constitué par une simple draperie; par la suite, cette draperie neutre est remplacée par la toile de fond d'une pièce, mais les maisons sur le côté sont toujours conservées. Un autre témoignage sur cette forme intermédiaire est apporté par une gravure d'Abraham Bosse qui représente la Troupe Royale sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne et où l'on retrouve aussi la balustrade de la tapisserie. Malgré l'avènement de la scène à coulisses, les deux maisons de côté n'ont pas disparu. Dans les pièces où le jeu l'exige, cette nouvelle scène les maintient : nous en avons un exemple caractéristique pour le théâtre français dans la vignette ornant le titre *Le Baron de la Crasse* de R. Poisson (1667). Dans les théâtres anglais, ces maisons sont remplacées par des portes aménagées des deux côtés du proscenium fixe encadrant la scène; ces « stage-doors », comme on les appelaient, jouaient un rôle important au cours de l'action et elles conserveront leur place, conformément à la tradition, parfois jusqu'au XIX^e siècle.

(Photo-Commissie Rijksmuseun Amsterdam)

Fig. 7. — Tableau de Hendrik Aerts (Rijksmuseun Amsterdam)

Fig. 8. — Marqueterie décorant un meuble conservé au château de Löfstad.

La Fig. 8 reproduit une marqueterie qui décore un meuble du château de Löfstad dans la province suédoise d'Ostergötland. Ce château appartint un certain temps, au cours du XVIII[e] siècle, au maréchal Fredrik-Axel von Fersen, le père du « beau Fersen », et plus tard, à la sœur de ce dernier, devenue par son mariage comtesse Piper. Aujourd'hui le château est la propriété de la Maison de la noblesse qui en a fait un musée.

On ignore la provenance du meuble, mais on peut le dater, pour des raisons stylistiques, des premières décades du XVII[e] siècle. C'est peut-être une œuvre venue du sud de l'Allemagne, ce qui pourtant n'implique pas que les scènes reproduites dépendent d'un original allemand : il était courant, en effet, de représenter, sur ces meubles d'art, des scènes et des « curiosa » inspirés d'œuvres étrangères. Dans le cas présent, il est clair que l'image compliquée reproduit une scène de théâtre. On y voit un couple de jeunes mariés sortir d'une porte voûtée, précédé d'un porteur de torche et d'un musicien qui frappe une grille au moyen d'un tisonnier. Par une porte, un personnage, peut-être une servante, peut-être la patronne d'une auberge, contemple le spectacle.

Il n'est guère vraisemblable que nous ayons affaire ici à la reproduction d'une scène de comédie allemande contemporaine. Si l'on veut — ce qui, du reste, n'est pas requis — rattacher la marqueterie à une représentation qui aurait eu lieu dans le sud de l'Allemagne, il faut alors supposer cette représentation donnée par une des troupes italiennes ou françaises qui, nous le savons, étaient parfoi appelées à jouer dans les cours allemandes ou qui s'y présentaient spontanément. A voir la vivacité du jeu et la faconde de la pantomime, on songe malgré soi tout d'abord à une troupe italienne. Toutes les images de farces françaises parvenues jusqu'à nous ont un autre caractère; il semble qu'elles excellaient plus dans le débit de joyeusetés que dans la pantomime proprement dite. Par ailleurs, les costumes se distinguent assez nettement et sur des points essentiels de ceux de la commedia dell'arte, même si rien ne s'oppose en principe à ce que le porteur de torche et le musicien rentrent dans la catégorie des zanni et à ce que le chevalier à barbe noire soit du type Pantalone. Toutefois, ce chevalier semble bien jeune pour tenir ce rôle : dans la comédie italienne, Pantalone est aussi éternellement vieux que l'amoureux y est éternellement jeune.

Un détail qui, à notre point de vue, ajoute de l'intérêt à cette reproduction est l'arrière-fond scénique. Il n'a rien de commun avec les tréteaux fermés à l'arrière par une draperie et flanqués, sur chaque côté, de deux maisonnettes avec portes et fenêtres selon le modèle qui nous est connu aussi bien par le volume de Fossard que par la scène de farce française des débuts du XVII[e] siècle. Il n'a pas davantage une scène en perspective dans le style italien. Sans doute, peut-on voir là un produit de pure imagination. Mais les ressemblances avec les fameux dessins du journal de Mahelot sont si marquées que nous ne pouvons écarter l'idée que l'artiste, sans imiter servilement son modèle, s'est tout de même inspiré d'une mise en scène. Non seulement l'aspect général de la composition, formée de fragments d'architecture disparates est trop bizarre pour avoir eu un correspondant réel que l'artiste eût pu contempler, mais la plupart des détails font songer aux images de Mahelot, par exemple la porte voûtée, placée dans l'obscurité et de proportions beaucoup trop grandes, par laquelle le couple nuptial fait sa sortie, ou bien encore la stylisation du nuage qui se profile sur le fond.

Si nous ne nous trompons pas en voyant dans la composition décorative la réminiscence d'une mise en scène à la Mahelot, il

nous faut supposer que le spectacle théâtral que nous avons sous les yeux est un spectacle français. Dans ce cas, nous disposerions d'un nouveau document capital pour la connaissance du jeu comique français pendant les années dont nous avons traité.

Quoi qu'il en soit, italienne ou française, inspirée ou non par une mise en scène simultanée de l'Hôtel de Bourgogne, l'œuvre a un élan, une grâce, un esprit qui lui confèrent une valeur artistique intrinsèque. L'artiste a su rendre la joie que les acteurs éprouvaient à jouer. C'est là un éloge que l'on ne peut décerner qu'à un petit nombre de documents concernant la vie théâtrale de l'époque.

LES AUTOGRAPHES DE MOLIÈRE

Parmi les autographes de Molière que Mme E. Maxfield Miller a catalogués, figure la liste des acteurs de sa troupe qui ont joué l'*Andromède* de Corneille. Leurs noms avaient été écrits sur un exemplaire de l'édition de 1651, en marge des noms des personnages. Cet exemplaire a appartenu à Gaston Hanotaux. La page est reproduite en hors-texte dans la *Bibliothèque de M. G. H.*, 1re *série*, XVIIe *siècle, Littérature*, 1927, n° 90. Si le bibliophile Jacob a reconnu dans l'écriture la main de Molière, d'autres érudits ont émis des doutes.

R. L.

LA DAME AUX CAMÉLIAS ET LA CENSURE IMPÉRIALE

Arrêt du Préfet de la Gironde en date du 26 juillet 1853 :

« Vu le décret du 30 décembre 1852, arrête : Le Directeur du Théâtre de Bordeaux est autorisé à reprendre *La Dame aux Camélias*, pièce en 5 actes, mêlée de chants, par Alexandre Dumas fils, à la condition de respecter les coupures faites. 1°) à la cinquième ligne, p. 39. — 2°) aux 22e et 23e lignes, p. 41. — 3°) aux 12e, 13e et 15e lignes, p. 52. — 4°) aux 26e, 27e et 28e lignes, p. 54. — 5°) aux 4e et 5e lignes, p. 104.

Il devra avoir soin de recommander aux acteurs chargés des rôles des divers personnages... d'éviter par des gestes et des intonations par trop démonstratifs tout ce qui peut blesser les mœurs...

Arch. du Lot-et-Garonne, 1852-1865. - liasse T.x.

RECTIFICATIONS

à apporter au Dictionnaire des Comédiens français, de Lyonnet, d'après des recherches effectuées aux Archives de la Seine pour la lettre A

ABLINE. — Marie, Joséphine, Irénée, née à Paris le 5 août 1842; morte à Paris le 8 mars 1872.

ACHARD. — Frédéric. Mort le 14 août 1856.

AIMEE. — Célestine, Marie, Aimée Tronchon. Morte le 3 octobre 1887.

ALBERT. — Rodrigue; David, né 21 pluv., An 5 (10 février 1797). Rodrigues, dit Albert, David, mort le 20 février 1845.

ALLENBACH. — Octavie, Irma, Mariage 9 juillet 1859, Cendrier Octavie Irma et Allenbach Jean Ambroise. Morte le 2 septembre 1894.

ALEXIS. — François, mort le 6 janvier 1871.

AMANT. — Marguet; Etienne, Simon, né le 17 Brumaire an 6 (8 nov. 1797).
Marguet; Etienne, Simon, Amant mort le 10 avril 1869.

AMY. — Mariage 2 juin 1838, Membrard, Marie, Charlotte et Dieu, Aimé Hippolyte. Morte le 6 avril 1860 (Arcueil).

ANCILLON. — Loddé; Héloïse, Jeanne, morte le 5 janvier 1894.

ANSELME. — Bert; Eugène, Anselme, mort le 18 juillet 1858.

ARISTIPPE. — Bernier; Aristippe, Félix, né le 27 février 1797, mort le 8 oct. 1864.

ARMAND. — Roussel; Armand, Benoît, mort le 16 juin 1852.

ARMAND. — Dailly; Alexandre, Michel, date mort, exacte (10 sept. 1848.)

ARMAND. — Fontaine; Marie, Cécile, Alexandrine, née le 17 août 1828, morte le 17 janvier 1898, sous le nom de Armand; Marie, Cécile, Alexandrine.

ARONDEL. — Charles, Stanislas, mort le 27 avril 1883.

ATRUX. — Claude, Joseph, mort à Belleville le 26 sept. 1843.

AUBE. — Félicie, morte le 23 oct. 1840; exact.

AUDINOT. — Nicolas, Médard, décédé, 1er Prairial, an 9; exact. (21 mai 1801).

AUGE. — François, inhumé le 26 février 1783.

AUGUSTE. — Houllevigne; Auguste Edouard, mort le 20 déc. 1852.

AUGUSTE. — Laignier; Auguste, Ovide, Gaspard, né le 5 Thermidor an 6. (24 juillet 1798).

AVANEL. — Marie, Aline, morte le 26 avril 1857.

S. BRAY.

INVENTAIRE DES AFFICHES

XVIIIe SIÈCLE

Aux Archives départementales d'Orléans :

sous la cote D 718 (liasse) :

1°) Affiche annonçant que les Comédiens du Roi donneront à Orléans, avec la permission du Lieutenant Général de Police, en la salle ordinaire des spectacles d'Orléans, rue du Colombier, la représentation d'*Amélie et Montrose,* « drame nouveau en 4 actes tiré des Révolutions d'Angleterre sous la tyrannie de Cromwell ». Le spectacle sera terminé par *La Comédie sans titre ou le Mercure Galant,* pièce en 4 actes de Boursault « dans laquelle M. Verteuil remplira les rôles de Michaud, Boniface, La Motte, Sangsue, La Rissole et l'abbé de Beaugénie ». On commencera à 5 heures et demie précises.

23 février 1784.

2°) Affiche annonçant que les Comédiens à la suite de la Cour donneront à Orléans l'*Ecole des Pères,* comédie nouvelle en 5 actes en vers du Théâtre Français; cette pièce sera suivie du *Dépit Amoureux* de Molière.

5 mars 1789.

3°) Affiche annonçant que les Comédiens de Versailles donneront à Orléans la dernière représentation de l'*Ecole des Pères,* comédie nouvelle en 5 actes de M. Pieyre. Cette pièce sera suivie des *Epoux Réconciliés ou l'Entrevue,* comédie nouvelle en vers en un acte de M. Vigée.

« On prendra aux loges grillées 3 livres, aux premières loges 40 sous, à l'amphithéâtre et au parquet 24 sous, aux parterres et secondes loges 12 sous. On commencera à 5 heures et demie précises. C'est à la salle ordinaire des spectacles rue du Colombier. »

Défense à la livrée d'entrer, même en payant.

6 juillet 1789.

ERRATA N° II-III, 1956

page 148. La date d'*Iren-Aromachie* est 1630.

page 159. La pièce de Colin d'Harleville attaquée par Fabre d'Eglantine dans la préface de *Philinte de Molière* est *l'Optimiste.*

page 173. Note (7). Lire Ehrenheim, au lieu de Ehronheim.

page 182. Ligne 15, supprimer " de costumes ".

page 194. Fig. 13 renversée. Il y a, en outre, aux Archives Nationales, O^1 3242 (Coll. Levesque, Vol. V) une contre-épreuve très effacée du plan fig. 12.

page 205. (Fig. 29) se rapporte au Départ des Comédiens. Toute la phrase " Au dos des maquettes..." doit être placée après " feuilles a. b. c.", quatre lignes plus bas, suivie de (fig. 19-20).

page 206. Ligne 6. Après " la feuille a", ajouter (fig. 21).

ERRATA N° IV, 1956

page 313. Avant dernière ligne, lire : Fig. 9.

page 315. 18e ligne, lire : Fig. 8.

page 331. passer les 2 premières lignes à la fin de la page.

NOTES ET INFORMATIONS

THÈSES DE SORBONNE SUR LE THÉATRE FRANÇAIS

M. André Tissier a présenté le 10 mars 1956 une thèse principale pour le Doctorat d'Etat intitulée « *Jean-François Collin d'Harleville* (1755-1806), *l'homme et l'œuvre* ». C'est une monographie parfaitement menée, présentée avec une grande rigueur et reposant sur une documentation exhaustive. L'époque de la Révolution et du Consulat compte peu de grands écrivains, mais a connu une production théâtrale abondante, fort significative pour l'historien et le sociologue, et encore trop peu étudiée; M. Tissier, qui la connaît bien, en prépare un répertoire plus exact et plus complet que les précédents. Sa thèse complémentaire, « *M. de Crac, gentilhomme gascon : étude de la formation littéraire d'un type populaire* » est à la fois une édition critique et commentée de *M. de Crac dans son petit castel*, comédie de Collin d'Harleville, et une étude de littérature comparée sur les aventures fantastiques de celui qui sera en Allemagne le baron de Münchhausen et en France le héros de nombreux récits qui alimenteront la littérature enfantine jusqu'au xx[e] siècle.

M. Jean-Victor Hocquard a marqué l'année Mozart par une thèse principale sur « *La pensée de Mozart* », soutenue le 30 juin 1956. Sa thèse complémentaire, « *Conditions d'existence esthétique de la farce théâtrale* », inspirée à l'auteur par son expérience d'animateur de théâtre scolaire, analyse de nombreux exemples de farces françaises depuis le Moyen-Age jusqu'à Molière et même jusqu'à des réalisations récentes du cirque ou du cinéma. Elle propose une philosophie du spectacle comique, qui approfondit quelques notions fondamentales, en particulier celles de type et de lazzi.

Mlle Marie-Madeleine Mouflard a soutenu le 26 janvier 1957 une thèse principale de plus de 3.000 pages dactylographiées intitulée « *Robert Garnier* (1545-1590), *étude biographique et littéraire* ». Jamais le plus grand poète dramatique du xvi[e] siècle français n'avait été l'objet d'une attention si soutenue et si minutieuse. Mlle Mouflard a scruté les archives du Mans et de Toulouse et en a tiré de nombreux documents inédits qui lui ont permis de préciser sur bien des points notre connaissance de la vie de Garnier. Elle étudie longuement les sources de son théâtre, présente des vues intéressantes sur sa dramaturgie et trace le tableau de ses idées et de ses formes d'expression dans tous les domaines. Sa thèse complémentaire est une édition du « *Liber Nationis Provinciæ Provinciarum* », c'est-à-dire du Journal des Etudiants de la Nation de Provence à l'Université de Toulouse de 1558 à 1630. Accompagnée d'une copieuse introduction et de notices détaillées, cette édition nous renseigne notamment sur la vie universitaire à Toulouse à l'époque où Garnier y faisait ses études.

Jacques SCHERER.

L'UNIVERSITÉ ET LE THÉATRE

La chaire d'Histoire de la Littérature dont est titulaire M. Jacques Schérer, membre de notre Comité directeur, vient d'être transformée en chaire d'*Histoire et Technique du Théâtre*.

COMMENT JOUER CORNEILLE

Depuis quelques années se dessine quelque chose qui est beaucoup plus qu'un simple retour à Corneille : il faudrait presque parler d'une seconde jeunesse. Je m'explique : qu'à une période de vogue racinienne succède une période de vogue cornélienne, c'est dans l'ordre. De même que les Français cultivés se sont toujours partagés entre fervents de Corneille et de Racine, de même on a toujours vu la mode osciller périodiquement de l'un à l'autre selon les vicissitudes de l'histoire, les époques d'heureuse stabilité faisant leurs délices de la poésie désespérée de Racine, et Corneille prenant sa revanche à chaque grande secousse, quand tout bascule et chavire et quand les Français dérangés dans leur confort intellectuel, ont besoin d'un rappel énergique à l'espérance. Mais, retombé dans le creux de la vague ou soulevé à sa crête, c'était toujours le même Corneille — un Corneille *ne varietur* ; et les raisons qui le faisaient adorer ou bouder, n'avaient en somme jamais varié.

De temps immémorial en effet Corneille et Racine étaient le monopole incontesté de la critique universitaire, de l'enseignement secondaire et des *matinées classiques* du Français, trois bonnes glacières où se conservait, intangible et immuable, l'interprétation consacrée des sacro saints chefs-d'œuvre de la tragédie classique. Quelques professeurs, hommes de lettres, acteurs en mal d'originalité, essayaient bien de temps à autres quelques variations : mais ce n'étaient que broderies à la surface, le fond demeurant inchangé. En fait personne ne souhaitait qu'on y touchât : respect dévotieux chez les uns, indifférence chez les autres, y compris même les esprits non conformistes, si rebelles en tout autre domaine aux idées reçues et à la vérité officielle, mais quand il s'agissait de Corneille ou de Racine, acceptant et répétant docilement ce qui s'était toujours enseigné.

Et brusquement voici qu'on nous offre de tout côté, en librairie, au théâtre, du Corneille décongelé. Mieux : désembaumé. Incroyable : Corneille redevient vivant; Corneille fait l'école buissonnière, il s'est échappé de la vieille prison du collège et le voici qui trotte dans la rue : ne l'avez-vous pas rencontré? Dès lors, il se produit ceci, que Corneille connaît de nouveau, près de trois cents ans après sa mort, toutes les chances, et Dieu merci aussi tous les risques, qui sont le privilège des vivants. Dans son *linceul de pourpre* il était intouchable; mais, délivré de ce linceul, la critique reprend sur lui tous ses droits : chacun maintenant peut raisonner et déraisonner à sa guise sur le sens de ses pièces, chaque metteur en scène les présenter sous l'éclairage que sa fantaisie lui inspire, chaque acteur tirer ses personnages dans le sens qui lui plaît.

Or malgré tout ce qui les sépare et l'habitude que nous avons de les opposer, Corneille et Racine n'en n'ont pas moins ceci de commun, qu'ils sont tous deux des classiques du XVII[e] siècle. Et l'un des caractères de la tragédie de ce siècle (ce n'est déjà plus vrai avec Voltaire) est de prêter fort peu au spectacle : un très petit nombre d'acteurs, nulle couleur, point d'action extérieure : « Une conversation sous un lustre », cette boutade fameuse n'était pas si fausse. On ne fera jamais qu'une tragédie classique soit un drame romantique. Habillez-la en rouge, en jaune, en vert, jetez-y les

étoffes les plus somptueuses et les couleurs les plus voyantes, agitez-vous, arpentez la scène et jouez d'un air distrait avec la frange de votre écharpe, vous aurez beau faire, le public s'ennuiera, à moins que vous n'ayez pour auditoire des gens extrêmement cultivés. C'est que notre tragédie classique constitue quelque chose d'unique, je dirais presque un monstre, dans l'histoire de l'art dramatique : un théâtre où l'acteur et le texte sont seuls, sans *rien* en dehors d'eux pour retenir l'attention du spectateur et la détourner de l'unique chose importante : le drame qui se passe dans l'âme des personnages.

Et cela est même encore plus vrai de Corneille que de Racine. Oui, celui des deux dont le théâtre est le plus intérieur, le plus nu, le plus dépouillé de toute concession au plaisir des yeux, de tout recours à la complicité des choses et aux prestiges ou aux facilités du spectacle, le vrai *janséniste* de l'art, c'est Corneille. Les romantiques s'y sont trompés : prévenus contre Racine par la noblesse soutenue de son style et plus encore par l'idolâtrie que professaient pour lui les tenants du classicisme moribond, ils firent de la tragédie racinienne le symbole de tout ce qu'ils voulaient abattre, sans voir que sur deux points au moins elle s'apparentait à leur propre esthétique. Car Racine, grand sensuel et l'imagination nourrie de la poésie des Grecs et des grandes fresques de Virgile, eut authentiquement le sens épique de la couleur, comme d'autre part il eut le sens dramatique du mouvement et de l'action sur les planches. (Voyez par exemple l'entrée en scène de Bérénice à l'acte IV : « Non laissez-moi, vous dis-je. Il faut que je le voie. Ah! Seigneur vous voici »). Tout cela — qui d'ailleurs est bien connu — paraît mieux que partout dans *Athalie,* où Racine, libéré des entraves du théâtre d'alors, parce qu'il ne travaillait point cette fois pour le public, mais pour le pensionnat de Saint-Cyr, osa s'abandonner enfin totalement à son génie. Mais toutes ses autres tragédies déjà allaient dans ce sens. Qu'on pense à *Iphigénie* ou *Phèdre,* modèles pourtant du plus pur classicisme : la tragédie grecque avec son large souffle épique et son sens grandiose du spectacle — visions de batailles, départs de flottes, sacrifices aux dieux, chevaux indomptés, monstres vaincus — y perce partout sous la tragédie de style Louis-Quatorze. On sent que, sans la contrainte de l'unité de lieu, Racine n'aurait point renfermé toute son action sous la tente d'Agamemnon ou dans la demeure de Thésée, mais nous eût mis sous les yeux les rivages ensoleillés d'Aulis ou de Trézène. Ce qui n'empêche pas l'art de Racine d'être classique, et d'autant plus parfaitement classique peut-être qu'il est fait d'un romantisme réprimé. Rien de tel chez Corneille, parce que Corneille n'avait aucune imagination visuelle : le monde moral et le monde politique existaient seuls pour lui, c'est-à-dire le monde des pensées, des actions et des sentiments.

Aussi, de tout son théâtre, nous ne voyons guère que le *Cid* qui puisse se jouer à ciel ouvert et devant un public immense. Le lyrisme inégalable de l'action, la personnalité légendaire du héros, l'Espagne de la *Reconquista,* deux duels, une invasion, les Maures, la mer, et la plainte désespérée de deux amants dans la nuit, il y a là certes de quoi fournir toutes les couleurs qu'on peut souhaiter pour un spectacle héroïque et splendide. Non que Corneille, hâtons nous de le dire, ait voulu les y mettre : uniquement attiré par l'aspect intérieur du drame, il en a neutralisé autant qu'il a pu les particularités de temps et de lieu : Espagne et chevalerie du XI[e] siècle. Mais il n'a pu se libérer tout à fait de l'emprise de son modèle et malgré lui le romantisme éclatant des *Mocedades del Cid* transparaît presque partout dans sa pièce : si bien qu'une mise en scène qui jette sur la pièce française les couleurs de l'original espagnol, trahit

sans doute les intentions de Corneille, mais n'ajoute rien à son *Cid* qui n'y fût contenu en puissance.

Au *Cid* ajouterons-nous *Horace* comme autre drame de Corneille susceptible d'être joué en plein air et de se prêter à la mise en scène sonore et colorée? Jusqu'à preuve du contraire, et moyennant quelques réserves, il semble qu'on peut répondre oui : le style épique de cette tragédie est indéniable, encore que ce serait une grosse erreur de n'y voir que cela. *Horace* forme en effet transition (1) entre la tragédie héroïque dont le *Cid* reste dans notre littérature le type achevé, et la tragédie classique française proprement dite, austère, nue et d'un réalisme impitoyable, dont *Cinna* offrira dès l'année suivante le premier modèle parfait. Corneille reviendra il est vrai par la suite, dans la grande effervescence générale des troubles de la Fronde, à la formule du *Cid* (ou du moins s'en rapprochera) avec *Don Sanche* et *Nicomède;* mais ces deux pièces resteront dans sa carrière des accidents sans lendemain. Toutes ses autres tragédies, les plus connues (*Cinna, Polyeucte, Rodogune*) comme les plus oubliées, sont des tragédies d'intérieur ou de palais, des tragédies presque tout entières à voix basse, des tragédies — surtout — du dedans de l'âme, où rien n'est concédé au panache ni même (exceptons le dernier acte de *Rodogune*) au spectacle.

Dans *Cinna,* par exemple il n'y a rien : rien que le texte et le jeu des comédiens. Nulle complicité de puissances mystérieuses éparses dans l'ombre. Ce n'est pas qu'il n'y ait pas de l'ombre, du mystère et de la nuit dans *Cinna,* mais cette nuit-ci est toute dans l'âme des personnages, et seules leurs paroles la révèlent. Les costumes même, ne comptent absolument pour rien dans une pièce comme *Cinna;* s'ils tirent l'œil, c'est une faute : je les voudrais neutres, et d'ailleurs, sauf à de rares moments, noyés dans l'ombre, toute la lumière étant centrée sur les visages, c'est-à-dire sur les âmes.

Une telle œuvre n'est pas à l'échelle de vastes amphithéâtres où les premiers rangs peuvent seuls distinguer les jeux de physionomie des acteurs. Ce dernier point est plus important qu'on ne pense, et c'est peut-être même le nœud de la question, comme la suite de ce propos le montrera. Qu'on se rappelle les dimensions restreintes des salles de théâtre du XVII^e^ siècle (d'anciens jeux de paume généralement) : sans parler des spectateurs de marque, qui, comme on sait, disposaient de banquettes fâcheusement installées sur les côtés de la scène, les moins bien placés même ne perdaient ni une parole, ni une expression des acteurs — et les comédiennes se devaient d'être irréprochablement belles aucune ride n'échappant alors aux regards rapprochés du public. Le spectateur voyait, presque à les toucher, des hommes, des femmes en chair et en os, et non de lointaines figures à demi irréelles, dont le caractère fantasmagorique se trouve encore renforcé de tout l'artifice des jeux d'éclairage dont on use si largement aujourd'hui.

Les metteurs en scène d'aujourd'hui sont devenus de grands magiciens, ce qui n'est pas très difficile avec les moyens que mettent à leur disposition la technique et la science modernes. Mais alors nul artifice ne permettait d'agrandir à volonté un personnage ou de grossir sa voix. Ces moyens nouveaux dont dispose le théâtre contemporain peuvent servir utilement à multiplier les effets d'horreur, de terreur ou de merveilleux comme il y en a tant dans Shakespeare, et comme il s'en trouve même quelques uns dans Racine, par exemple

---

(1) Comme nous l'avons exposé dans notre étude *Horace ou Naissance de l'Homme,* éditions de Minuit, 1952 (Cf. notamment p. 35 et squ. et Conclusion).

lorsqu'il fait parler les dieux par la voix de Calchas et gronder le tonnerre au dénouement d'*Iphigénie*. Mais chez Corneille de tels effets ne se rencontrent jamais : même dans *Polyeucte*, le passage de Dieu sur la scène ne se manifeste par aucun signe extérieur : tout se réduit au travail, lent ou subit, de la grâce dans les âmes, et les amateurs de merveilleux y restent sur leur faim. C'est dire qu'à moins de trahir l'esprit de la tragédie de Corneille, la plupart des procédés dont les progrès de la technique et l'influence du cinéma ont enrichi de nos jours l'art de la mise en scène (jeux de lumière, effets de sonorisation) n'y doivent être mis en œuvre qu'avec une extrême discrétion.

Ce n'est pas tout : pas plus que les procédés nouveaux dont se sert l'art théâtral d'aujourd'hui, les doctrines esthétiques dont il s'inspire, toutes parfaitement étrangères à la pensée du XVII^e^ siècle (et pour cause), ne sauraient être appliquées inconsidérément à la tragédie classique : toutes les tendances en effet de l'art moderne vont à détourner acteurs et metteurs en scène d'une interprétation vivante et nuancée des personnages, parce que toutes tournent le dos au réel, à la vie. Que voyons-nous dans les arts plastiques? la figuration reculer de plus en plus devant la recherche des effets de volume et de plans ou de masses colorées, et partout le style l'emporter sur l'objet. Au théâtre pareillement nous voyons le style prendre le pas sur la figure. Que recherchent surtout la plupart de nos metteurs en scène « à la page »? Des effets d'ensemble, des tableaux bien composés, ou au contraire bizarrement déséquilibrés, où les attitudes et la position des acteurs, le contraste ou l'unisson des voix, le *rythme* enfin, comme ils disent, et le mouvement de l'action sur la scène comptent en définitive plus à leurs yeux que la justesse d'expression et d'intonation des différents personnages.

Autre chose encore : les théories à la mode sur la nature et la fonction du théâtre. On nous a tellement répété depuis quelque temps que le théâtre est une branche de l'art sacré, on nous a tellement rappelé ses lointaines origines liturgiques, que nos représentations dramatiques, allant toujours se stylisant et se sacralisant, dans la mesure où elles se veulent — et sont — de haute qualité, s'éloignent de plus en plus de la vérité humaine chère aux classiques français. De même qu'à l'église le visage de l'officiant ne compte pas et que sa personnalité doit s'effacer derrière les gestes rituels qu'il accomplit et les paroles sacramentelles qu'il prononce, de même au théâtre le visage de l'acteur, et tout ce qui avec son visage tend à individualiser le personnage qu'il incarne, est en train de passer au second plan.

Nous n'en sommes pas encore au masque de la tragédie grecque, qui imposait à chaque personnage une physionmie invariablement figée dans l'épouvante (par exemple) ou la fureur; mais nous y marchons à grands pas. Déjà, loin de s'efforcer d'entrer dans toutes les nuances successives du rôle qu'ils jouent, les acteurs de la nouvelle école vont à simplifier, à schématiser l'expression des passions et l'évolution des caractères, afin d'en imposer fortement les grandes lignes. On vise la force, la nudité, le *style*, le geste simplifié, érigé en symbole. Et c'est ainsi que le rôle le plus complexe, se trouve parfois ramené à deux ou trois expressions-types, estimées à tort ou à raison les plus propres à le résumer, — quand ce n'est pas à une seule, — et là nous sommes vraiment tout près du masque.

Nul ne saurait contester la beauté sobre et forte d'un tel jeu, non plus que son efficacité. Mais rien ne saurait convenir moins à Corneille ou à Racine, parce que rien n'est plus éloigné de l'esthétique grecque que celle du classicisme français. Et cela est encore plus

vrai de Corneille que de Racine. Chez Corneille rien n'est cérémonie, jeu, théâtre : tout demande l'expression la plus directe, la moins stylisée. Les personnages ont assez de grandeur en eux-mêmes et n'ont nul besoin que le style de l'acteur ou celui de la mise en scène en rajoute : ils ne peuvent qu'y perdre. Aussi le metteur en scène doit-il s'effacer ici totalement derrière le texte. La position respective des acteurs sur la scène et les groupes ainsi composés, attitudes, décors, costumes — rien de tout cela n'importe lorsqu'on joue Corneille. — Une seule chose compte, une seule chose doit arrêter nos regards : ce sont des visages humains avec les passions qui s'y lisent — ou qui s'y cachent : car s'il arrive qu'ils prennent un masque, c'est que leur caractère l'exige, et non pour satisfaire à l'esthétique du Théâtre.

LOUIS HERLAND.

PRESTIGE DU THEATRE

Saison 1956-1957 (suite)

II

LES DEUX CORNEILLE ET LEUR TEMPS

(depuis le 25 décembre)

Le Comédien : DANIEL SORANO, ANDRÉ BRUNOT

Sébastien, le secrétaire : LÉON CHANCEREL

La Comédienne : MARIA CASARÈS et FRANÇOISE SPIRA

Un jeune provincial amoureux. — *Mélite* ou *les Fausses Lettres.* — *Clitandre* ou l'Innocence délivrée. — De *la Veuve* à *l'Illusion Comique.* — *Médée,* 1635. — La rançon de la gloire ou la conjuration des médiocres. — Un nouveau Corneille : *Horace,* 1640. — Préfaces, dithyrambes et remerciements. — Retour à la comédie. — *Rodogune, princesse des Parthes.* — *Théodore, Vierge et Martyre.* — Les débuts de Thomas Corneille. — Le consortium Pierre-Thomas. — Les années dites de retraite (1652-1658). — Le démon de midi.

Ont participé à ces émissions : Mmes Gisèle Casadesus, *Sociétaire de la Comédie-Française,* Danièle Condamin, Germaine Kerjean, Wanda Kérien, Denise Noël, *Sociétaire de la Comédie-Française.* MM. Julien Bertheau, *Sociétaire de la Comédie-Française,* Alain Carel, Paul-Emile Deiber, *Sociétaire de la Comédie-Française,* Yves Gasc, Maurice Germain, André Thorent.

IN MEMORIAM

EMILE BERTIN

Avec Emile Bertin disparaît un des derniers représentants de la tradition française de la décoration théâtrale, fin du XIX^e^ siècle. Elève d'Amable, il sut, durant toute sa longue carrière, associer de parfaites connaissances de technicien de la scène à de constantes préoccupations artistiques. Il contribua à secouer la routine qui s'attachait aux exécutants, hommes strictement de métier, qui s'insurgeaient, de façon étroite, à la venue des peintres de chevalet à la scène. Parmi eux, Bertin fut un des premiers à comprendre la leçon des décorateurs russes de Diaghilew et a en tirer profit.

Dès 1911 il compose les décors de *La Femme et le Pantin,* pièce de Frondaie d'après Pierre Louys; en 1913 il exécute de charmantes imageries pour *Un bon petit diable;* collaborateur fréquent de Gémier, on se souvient encore de ses décors pour *Le Marchand de Venise, Oedipe Roi de Thèbes* au Cirque d'Hiver; en 1921 de son décor à transformations pour *Le Sicilien* à la Comédie française; de ses jolies estampes pour *Les Caprices de Marianne* chez Gaston Baty et de tant et tant d'autres décors, qui, s'ils ne s'imposaient pas par leur très grande originalité, témoignaient d'un goût toujours sûr. Bertin dessinait les personnages avec grâce et aisance, dans un style un peu mièvre, non sans analogie avec les petits maîtres français du XVIII^e^ siècle.

Pendant près de soixante ans tous les directeurs de Paris firent appel à son talent : sa dernière œuvre, la restauration de l'Opéra Louis XV à Versailles, vient d'être achevée, d'après ses indications, le jour même de sa mort.

ANDRÉ BOLL.

J. G. PROD'HOMME

Nous publierons dans un prochain numéro une étude consacrée à la vie et à l'œuvre de notre très regretté vice-président honoraire J.-G. Prod'homme qui fut en 1933 l'un des fondateurs de notre Société.

LIVRES ET REVUES

FRANCE

Les Ramonneurs, comédie anonyme en prose, éditée par Austin Gill. Paris, Didier, 1957, CV-245 p., un hors-texte.

Dans le petit *Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre*, M. Austin Gill avait signalé, il y a juste vingt ans, l'existence, dans la collection Rondel, d'une comédie anonyme intitulée *Les Ramonneurs*. Il publie enfin le texte de cette œuvre manuscrite, en y adjoignant la comédie en vers que Villiers en a tirée (1662). Ce long délai lui a permis de faire de nombreuses recherches sur cette pièce et sur le théâtre du temps. Il a réussi à la dater de 1624 environ. Il a établi un lexique des nombreux termes et images populaires qu'elle contient, et il se base sur de fréquentes similitudes d'expressions pour l'attribuer à Hardy, dont les comédies n'ont jamais été publiées et qui fut associé en 1627 à Villiers.

Certaines de ces similitudes sont probantes (p. LXX sq). Mais, même si l'on ne partageait pas la conviction du savant anglais, ce texte conserverait un grand prix. Car on ne possède pas, pour cette époque, de véritables comédies (cf., p. XXXV, une brève liste de comédies-farces). Nous avons là l'unique spécimen certain des comédies qui étaient alors jouées à l'Hôtel de Bourgogne.

Comme dans les premières pièces de Corneille, l'action se passe à Paris. On y retrouve un capitan (Scanderbec), un écolier, une entremetteuse, un pédant, une maquerelle, une courtisane. L'héroïne se déguise en ramoneur et se fait enlever. Au dénouement, deux mariages. C'est la tradition des comédies françaises de la Renaissance, elles-mêmes si peu originales. Mais le comique y est plus développé et plus appuyé que dans ces pièces.

M. Gill reconnaît dans trois des personnages les emplois assignés à Turlupin (Martin), Gros-Guillaume (Galaffre) et Gautier-Garguille (Bonarsius). Enfin, il marque les ressemblances entre ce genre de comédie et la *Comédie des Comédiens* que Gougenot publiera en 1633. Grâce à cette excellente édition, une partie obscure de l'histoire de la comédie française vient de s'éclairer.

RAYMOND LEBEGUE.

Gustave COHEN. — **Anthologie du drame liturgique en France au Moyen-Age.** Paris, Editions du Cerf. Collection du Centre de Pastorale Liturgique, 1956.

Le dernier-né des ouvrages de Gustave Cohen consiste en une « *Anthologie du drame liturgique en France au Moyen-Age* ».

L'éminent historien de notre Théâtre Médiéval, à qui nos metteurs en scène modernes doivent tant, aussi bien en ce qui concerne les dispositifs scéniques à proprement parler, que l'essence même de la présentation des pièces, offre à notre admiration une synthèse saisissante des textes qui se placent à l'origine même de toute notre littérature dramatique.

Sont rassemblés ici, pour la première fois, des documents d'une valeur littéraire, philologique, musicale et théâtrale inestimable et

qui n'avaient fait, jusqu'à présent, l'objet que de rares publications dispersées, fragmentaires, inaccessibles au grand public et, depuis longtemps, introuvables.

Grâce aux recherches et à l'érudition sensible et vivante de Gustave Cohen, nous possédons maintenant un panorama complet de l'évolution du drame liturgique du x^e^ au xii^e^ siècle, tel qu'il se dégage des Offices de l'Eglise, au sein de grands centres religieux comme ceux de Marmoutier, de Fleury-sur-Loire ou de Saint Martial de Limoges, d'abord avec le *Cycle de Pâques* ou de la *Résurrection,* puis avec le *Cycle de Noël* ou de la *Naissance,* qui est, pour ainsi dire, calqué sur lui.

Qu'ils se rattachent au premier de ces cycles, comme les *Trois Maries au Sépulcre,* les *Pélerins d'Emmaüs* et la *Résurrection de Lazare,* ou qu'ils se rapportent au second, tels les *Bergers à la Crèche,* la *Procession des Prophètes* et l'*Adoration des Mages,* ces textes primitifs, composés en latin, mais dont le présentateur nous donne une traduction respectant à la fois le dépouillement et le rythme, sont comme autant de vitraux colorés, dont le pouvoir d'émotion artistique et sacrée, est, aujourd'hui encore, considérable.

La gerbe comprend également les plus anciennes *Vies de Saints* dramatisées qui aient échappé à l'œuvre destructrice du Temps et à la poussière des manuscrits, par exemple le *Jeu de Saint Nicolas et des clergeons ressuscités.*

Enfin, l'ouvrage se termine par des spécimens de ce que Gustave Cohen a appelé le *drame semi-liturgique,* dans lequel le latin cède de plus en plus le pas à la langue vulgaire, tel ce prestigieux *Sponsus* ou *Drame de l'Epoux,* qui témoigne de la dernière forme de théâtre issu du culte, avant que le cordon ombilical reliant celui-ci et la représentation spécifiquement dramatique ait été définitivement tranché.

On reste confondu devant le nombre et la précision des *rubriques* ou indications de mise en scène, qui constituent autant de preuves que ces textes ont été conçus pour un *jeu* effectif, par des clercs disposant de costumes suggérant les personnages qu'ils incarnaient et d'un minimum d'accessoires ou de « trucs » comme celui de l'étoile qui se déplace dans les voûtes du sanctuaire pour guider les mages vers la crèche.

Il convient de louer le Centre de Pastorale Liturgique d'avoir facilité la publication d'un ensemble aussi intéressant pour l'historien, le musicien et l'homme de théâtre. Quant au liturgiste, il pourra trouver là des documents authentiques, bien faits pour le changer et nous changer avec lui des évocations dites « de patronage », que l'on rencontre encore trop souvent de nos jours.

Puisse-t-il, en communion avec eux, les artistes profanes, ressusciter de plus en plus fréquemment, soutenue par la musique chorale et encadrée par la grave architecture romane, « l'auguste tragédie évangélique et médiévale qui traite de la destinée supra-terrestre de l'Homme et du Jugement dernier! ». Il nous sera alors possible de nous écrier, avec l'Ange du Sépulcre : *Resurrexit sicut dixerat Alleluia!*

PIERRE SADRON.

Denis BORDAT, Francis BOUCROT. — **Les Théâtres d'ombres, histoire et techniques.** L'Arche éd. Paris, 1956. 204 p. Illust.

Ce petit livre aux illustrations amusantes et rares tente de donner une vue complète des théâtres d'ombres, sans y réussir comme on

l'aurait souhaité. Si les pages consacrées à ce genre de spectacle en France depuis son introduction au XVIII[e] siècle avec les charmantes fantaisies de Séraphin en retracent assez bien l'évolution, tout le début du livre, qui traite de l'Orient et du Proche-Orient, laisse beaucoup à désirer. C'aurait dû être pourtant de beaucoup la partie la plus importante de l'ouvrage, puisqu'après tout, en France, les « ombres chinoises » n'ont jamais été qu'un jeu privé, souvent pauvre d'inspiration et sans grand avenir. Mais il est évident que les auteurs n'ont pas su se procurer la documentation nécessaire à sa rédaction et se sont bornés à répéter, sans les analyser ni les discuter, les quelques détails que donnent sur le sujet les études vieillies et très médiocres de Maindron et de Thalasso par exemple. Depuis lors, d'innombrables travaux ont paru (souvent à l'étranger, il est vrai) qui rendent complétement caduques les notes rassemblées par eux.

MM. Bordat et Boucrot auraient dû d'abord essayer de définir ce qu'on appelle les ombres, ce qui les aurait certainement aidés dans leurs recherches. Elles sont inséparables des marionnettes, du théâtre de marionnettes, dont elles ne sont qu'une manière particulière de présentation. On peut toujours les étudier séparément, mais ne pas tenir compte de cette étroite parenté, c'est risquer de fausser le sujet et d'aboutir à quelques contre-sens. Je ne vois pas par exemple ce qu'ont à faire ici les girouettes en forme de silhouettes découpées qui occupent un chapitre entier, ni l' « ombromanie ». Quant aux fameuses ombres du Chat noir, obtenues par des jeux de verres peints et coloriés, elles appartiennent plutôt à l'histoire du cinéma (n'était-ce pas une amélioration de la lanterne magique?) qu'à celle du théâtre. Or, les ombres, comme les marionnettes, sont un second aspect du théâtre. L'acteur n'en est jamais absent, qui, ici, se dédouble de son personnage pour le montrer et l'animer au bout de son bras au lieu de s'y incorporer, comme cela se produit sur la scène. Ainsi, le sujet a-t-il été mal délimité et une confusion se crée. Ce manque de précision est regrettable, car ainsi le livre va un peu dans tous les sens, en rendant compte des différentes acceptions du mot « ombres » sans qu'il y ait pour autant un lien logique, ni surtout historique, entre chacune d'elles.

⁂

Le premier chapitre étudie les ombres en Chine en rappelant au passage que, d'après une tradition généralement admise par tous les historiens, c'est là qu'elles seraient nées. « *Nous n'avons aucune preuve à ce sujet,* ajoutent les auteurs, *et nous manquons de documents les concernant.* »

En fait, les spectacles d'ombres sont beaucoup plus anciens que ne pourraient le laisser supposer les premières mentions qui en sont faites dans les textes chinois du XI[e] siècle ou les légendes relatives à leur invention dans les différents pays d'Orient qui les ont connues. Le plus vieux texte qui en signale l'existence, — et qui n'est d'ailleurs ni chinois ni hindou, mais grec, — est dû à Platon : c'est le célèbre chapitre de la Caverne, au début du VII[e] livre de la République.

On se rappelle que Platon y met en scène des hommes enchaînés derrière lesquels des montreurs de marionnettes jouent un spectacle. La situation des prisonniers les empêche de le voir; ils n'en connaissent que les ombres animées que projettent sur le mur en face d'eux les torches qui éclairent les poupées. Paul Valéry y avait vu la description d'une primitive chambre noire, et comme l'annonce de

ce qui serait un jour le cinéma. En réalité, il s'agit bien d'un théâtre d'ombres de forme très archaïque, tel qu'il a existé pendant de longs siècles encore en Inde et en Insulinde. C'est le *wayang* (1) de Java et le *chaya-nataka* hindou de la caverne de Sitabenga. Dans leur première forme, ces spectacles, en effet, appartenaient à des rites d'initiation, et tandis que les futurs initiés n'avaient le droit de voir des poupées sacrées où s'incorporaient l'âme des ancêtres ou celles des forces naturelles, les divinités elles-mêmes, que leurs ombres projetées sur un mur, — plus tard à travers un écran —, les initiés, eux étaient admis à les considérer en face sans risque de sacrilège ou de châtiment.

Le symbolisme de ces célébrations est clair; toutes les religions à mystères ont connu quelque chose d'analogue. Le théâtre d'ombres est l'allégorie de l'illusion universelle. Au-delà de l'apparence est le monde des idées, la vérité. C'est la signification de tout le théâtre oriental dont les ombres, dans leur abstraction fugitive, sont la plus pure manifestation. *Haial,* les appellent les Arabes, c'est-à-dire l'illusion. C'est ce que soulignent aussi cette étrange figure nommée *gounoungan,* l'Arbre du Monde, qui apparaît au début des représentations javanaises, ou le *perde gazéli,* poème mystique qu'on récitait traditionnellement au commencement des farces de Karagheuz en Turquie.

La question qui n'a jamais été résolue, et que nos connaissances archéologiques actuelles ne permettent pas de résoudre, est de savoir où Platon a-t-il pu puiser sa documentation sur ces spectacles. La Grèce ancienne les a-t-elle connus et faut-il comprendre *thaumata* dans le sens d'ombres par opposition à *neurospasta* qui ne désigne que les marionnettes? Ou bien, y avait-il dans les mystères orphiques, par exemple, des pratiques de cet ordre, ce qui expliquerait le caractère volontairement vague de sa description? Ou bien enfin, tout simplement, en avait-il entendu parler par des voyageurs qui avaient visité les Indes? Ce passage de la République est en tout cas essentiel et son importance ne saurait être exagérée.

L'origine rituelle des ombres et leur signification mystique, assez dégradée maintenant, n'en sont pas pour autant totalement oubliées. Il ne faut pas les perdre de vue si on veut comprendre pourquoi, à Java par exemple, les femmes et les hommes sont séparés les uns des autres par l'écran sur lequel les ombres sont projetées. Ce n'est pas tant, comme le dit Camille Poupeye, cité par MM. Bordat et Boucrot, pour qu'elles puissent suivre, sans être vues, le spectacle, que parce que leur sexe leur interdit de voir réellement les poupées, ce qui serait (ou aurait été, mais la coutume s'est perpétuée sans qu'on en sache plus l'exacte raison) un grave sacrilège. Seuls les hommes sont admis à siéger du même côté que le montreur, et, seulement après leur initiation; les jeunes garçons se tiennent avec les femmes.

Généralisées très tôt en Orient, oubliées, sinon inconnues, en Proche-Orient méditerranéen, les ombres y furent introduites (ou réintroduites) vers le XI[e] siècle par les marchands de la Route de la soie ou les navigateurs du Golfe persique. Quelques mentions en sont faites par les chroniqueurs de l'époque seldjoukide; on connaît

(1) MM. Bordat et Boucrot traduisent *wayang* par théâtre; mais il n'est peut-être pas inutile de préciser : « Le javanais *wayang,* qui signifie ombre, a désigné primitivement le théâtre d'ombres, et a fini par désigner théâtre en général. » (Jeanne Cuisinier : *la danse sacrée en Indochine et en Indonésie.* Presses universitaires de France, Paris, 1951, page 54).

aussi trois pièces pour ombres écrites par un médecin égyptien de la fin du XIIIe siècle. Un type apparaît alors sur les écrans; c'est le Conférencier, auquel s'ajoute ensuite le personnage d'al-Rikkim. Les Perses inventent Ketchel-Péhléwan; les Turcs, Karagheuz.

MM. Bordat et Boucrot, qui écrivent Karagöz à la manière allemande, citent, sur le héros ottoman, un grand nombre de textes littéraires, généralement contradictoires, et encore plus souvent dépourvus de valeur. L'ouvrage récent de M. Sabri Esat Siyavusgil (2) auquel ils se réfèrent aussi, exige, il me semble, quelques réserves.

Karagheuz est un produit byzantino-turc; c'est le nouvel aspect, pris par l'ancienne marionnette grecque qui, en compagnie des mimes hellénistiques dont elle était le double, s'était établie très tôt, sur les rivages orientaux de la Méditerranée. Ce personnage bouffon du castelet, qui amusait déjà Socrate, ressemblait très vraisemblablement aux acteurs masqués du théâtre populaire dont tant de peintures et de statuettes nous ont transmis la grotesque et impudique silhouette difforme, chauve, bossue et le sexe exhibé, c'est lui que les Turcs adoptent en lui prêtant l'apparence qu'on lui connaît pour lui donner le rôle principal de leur théâtre d'ombres. Le mime hellénistique, lui, se perpétuera avec des héros similaires dans l'*orta oynou*, sorte de farce populaire comparable à la commedia dell'arte, qui n'a peut-être pas encore entièrement disparu.

Les auteurs se demandent s'il faut croire ou non à l'obcénité légendaire de Karagheuz. C'est selon, pourrait-on répondre comme le docteur de Molière. Il n'est pas douteux que Karagheuz a souvent bravé l'honnêteté dans les gestes et dans les paroles; il suffit de lire les textes de ses pièces pour s'en assurer (3). Mais, il est non moins certain que le descendant de l'ancien fétiche phallique de la Méditerranée était parfois de meilleure compagnie que ne veut bien le laisser supposer sa renommée.

On le montrait non seulement dans les cafés et dans la rue, les soirs de Ramadan, mais aussi dans les couvents de derviches, les *Tekkés;* il fallait alors être du couvent ou derviche soi-même pour pouvoir assister aux représentations. Là, le débat était moral; on y voyait par exemple Karagheuz ayant commis quelques fautes impies, un blasphème, se faire rabrouer par Hacivat, son inséparable compagnon, qui concluait ensuite la pièce.

Il y avait, rappelle M. Louis Roussel, l'historien du théâtre d'ombres grecques, des Confrères de Karagheuz, comme il y avait chez nous des Confrères de la Passion , donnant des représentations ici et là pour l'édification de leur public. Voilà pourquoi le début de chaque pièce a été longtemps imprégné de mysticisme musulman, le soufisme, dont ils étaient les adeptes. Le *perde gazéli*, ce poème de l'écran dont j'ai parlé plus haut, et toutes ces dévotions en prose rimée où Hacivat maudit le diable ont été, jusqu'à une époque récente, les derniers vestiges de ces spectacles d'ombres donnés par des confréries religieuses. On se doute que l'érotisme, et même la grivoiserie en étaient absents. C'était un Karagheuz de bonne compagnie.

C'est aussi ce qui caractérise le héros des ombres grecques, Karaghiozi, son dérivé, que MM. Bordat et Boucrot ont l'air d'ignorer. Introduit en Grèce au XVIIIe siècle, vers la fin de l'occupation turque, peut-être plus tôt (mais les documents manquent), en retrouvant son pays d'origine, il en retrouve aussi l'esprit frondeur et l'humour, la gentillesse et le courage. Il est assez émouvant de penser, lorsqu'on

(2) Karagöz, publication de la Direction générale de la Presse, Istamboul, 1951.
(3) Cf. par exemple, le Bulletin d'études orientales, années 1937-1938, Beyrouth.

va le voir chez Eugène Spatharis à Athènes, que Platon, au même endroit, venait rire des farces de son ancêtre.

Ce livre est un peu passé à côté de son sujet; c'est dommage.

DANIEL BERNET.

NORVÈGE

Öyvind ANKER. — **Kristiania Norske Theaters Repertoire 1852-1863. Christiania Theater's Repertoire 1827-99. Ibseniana** in *Festskriftlil Jonas Skougaard.* Oslo, 1956.

Les cérémonies jubilaires attirent à nouveau l'attention du grand public sur des figures toujours illustres mais que l'on avait parfois tendance à négliger un peu, elles offrent un autre avantage, elles stimulent aussi le zèle des savants et leur donnent l'occasion de nous livrer le fruit de leurs recherches, Oyvind Anker n'est pas seulement l'habile technicien des bibliothèques et des archives qui sut si bien organiser l'Exposition jubilaire d'Ibsen à la Bibliothèque Universitaire d'Oslo et l'ami sûr de la France, sans qui l'Exposition Ibsen à la Bibliothèque Nationale n'aurait jamais pu être mise sur pieds, c'est aussi un excellent historien du théâtre qui s'est voué tout spécialement à la grande période de cette histoire en Norvège, le temps de Bj. Björnson et d'Henrik Ibsen. Il nous a naguère révélé, dans de savoureux articles de revue, l'attitude farouchement anti-allemande d'Ibsen au temps où celui-ci siégeait au bureau de l'Union scandinave à Rome. Il a publié tout récemment, sous le titre *Ibseniana* quelques lettres inédites d'Ibsen et de plusieurs contemporains qui nous révèlent certains aspects amusants de la première, en 1869, de l'*Union des Jeunes* et nous rappellent la part prise par le Théâtre Royal Dramatique de Stockholm dans le rayonnement de l'œuvre ibsénienne. Il ne faut pas oublier que les *Revenants* ont été joués beaucoup plus tôt en Suède qu'en Norvège. D'autre part c'est un théâtre privé de Stockholm, le Vasateater qui a fait connaître aux Suédois les dernières grandes œuvres du Maître. Mais que de discussions, en ce temps, autour des droits d'auteur! Jadis en effet les droits des auteurs étaient reconnus de façon fort vague dans les pays scandinaves (on se souvient des mentions traditionnelles sur les livres d'autrefois : ...« en tous pays, y compris la Suède et la Norvège »).

Mais l'attention se portera essentiellement sur les répertoires du Kristiania Norske Theater et du Christiania Theater. Ces deux recueils de documents, dont l'établissement suppose une série de longues et minutieuses recherches, constituent pour l'historien un instrument de travail extraordinairement précieux et Oyvind Anker l'a présenté de telle sorte que l'on puisse le consulter très aisément. Une notice en norvégien (traduite en anglais un peu plus loin) situe les débuts du théâtre national norvégien dans son contexte historique et social. On trouve ensuite une table des pièces dont les titres sont rangés par ordre alphabétique (le titre norvégien est suivi du titre dans la langue d'origine, quand la pièce primitive n'est pas écrite en danois ou en norvégien), puis une table des auteurs, une liste des compositeurs et un aperçu sur le personnel de direction, le conseil d'administration, les conseillers artistiques ou littéraires, enfin

le répertoire de chaque saison. La publication de ces deux ouvrages passionnera les spécialistes et les lecteurs français ne feuilleteront pas ces pages sans éprouver quelque fierté. On notera par exemple qu'au Christiana Theater on jouait trois pièces étrangères pour une pièce norvégienne ou dano-norvégienne, ce qui n'est pas très étonnant car on est encore aux débuts d'une jeune et bientôt brillante production dramatique, mais parmi ces pièces « importées » cinq sur six viennent de France. Cependant le répertoire facile, léger, souriant — le mélodrame ne semble pas faire prime en terre norvégienne — de la farce au vaudeville, de la comédie paysanne à l'opérette, l'emporte sur le « grand » répertoire. Racine est totalement absent, on ignore Corneille. Molière, Beaumarchais et Musset occupent une place honorable (sait-on chez nous que Bj. Björnson traduisit plusieurs pièces de Musset?) Victor Hugo ne remporte que des succès sans lendemain, mais on joue assez volontiers, sous le titre d'*Esmeralda*, une adaptation à la scène de *Notre-Dame de Paris*. En revanche, Labiche jouit d'une solide estime, plus tard Sardou recrute de fidèles admirateurs. On joue beaucoup les productions de certaines « firmes dramatiques » très fécondes, aujourd'hui un peu oubliées, telles que Bayard et Dumanoir ou Mélesville et de Beauvoir. Mais le prince de la scène norvégienne, incontestablement, c'est Eugène Scribe. La gloire de ce « Roi des amuseurs » éclipse même la popularité des grands vaudevillistes danois, J.L. Heiberg, Hostrup ou Overskou, les maîtres allemands du genre facile, Charlotte Birch-Pfeiffer, L'Arronge et même Kotzebue ne comptent guère à côté de l'auteur du *Verre d'eau*. On reconnaîtra d'ailleurs que les classiques allemands, Goethe et même Schiller sont réduits, eux aussi, à la portion congrue. Sans doute fait-on la part plus large aux classiques norvégiens, dano-norvégiens ou purement danois, tels que Holberg, Wessel, Œhlenschlaeger ou H. C. Andersen. Nos auteurs de comédies sérieuses, les maîtres du « théâtre d'idées » chez nous, tels que Dumas fils, par exemple, n'obtiennent pas une bien large audience. Emile Augier jouit d'une certaine considération, mais sa gloire se répand assez tard. Pailleron plaît avec le *Monde où l'on s'ennuie*. Mais ce ne sont pas sans doute Augier, Dumas et Pailleron qui ont guidé les premiers pas de Björnson et de Henrik Ibsen sur la scène norvégienne.

On n'a peut-être pas oublié en effet que Henrik Ibsen assuma la direction artistique du Kristiania Norske Theater de 1857 à 1862 et qu'il fut par la suite conseiller artistique du Christiania Theater jusqu'en 1864. Bj. Björnson fut lui-même directeur artistique de cette dernière scène à partir du 1er janvier 1865 et conserva ce poste pendant trois ans. Il y aurait lieu d'examiner attentivement le bilan littéraire de ces diverses directions et de comparer les listes du répertoire pendant cette période 1857-1865, pour se demander si les deux grands auteurs ont cherché à élever le goût du public. Il n'est pas certain qu'ils aient visé si haut, il se peut aussi qu'il leur ait fallu lutter contre des traditions commerciales solidement établies. On se gardera d'ailleurs aussi de tirer des conclusions trop précises de l'examen de ces listes, si l'on veut savoir dans quelle mesure l'exercice de la fonction directoriale a enrichi l'expérience des deux hommes et a élargi leur culture littéraire. D'abord un directeur de théâtre lit — ou fait lire — infiniment plus de pièces qu'il n'en peut monter. Rien ne l'empêche non plus de lire dans un but qui ne serait pas immédiatement utilitaire. Ainsi, on n'a pas joué beaucoup de pièces de Schiller en ce temps et jamais on n'a monté *Wallenstein* en particulier et cependant on aurait peine à croire que nos deux auteurs ne connaissaient pas le théâtre de Schiller, il est avéré qu'Ibsen admirait beaucoup *Wallenstein*.

Ce qui frappe en tout cas, c'est le contraste entre ce répertoire souriant, mais sans prétention, et les hautes visées esthétiques et morales que se proposent Ibsen et Björnson, quand ils écrivent leurs tragédies romantiques ou leurs drames sociaux. Dans les premières années de sa carrière, Ibsen essuie certes quelques échecs et doit se contenter de plusieurs demi-succès. Tout ceci nous explique que, plus tard, dans son exil semi-volontaire, en Italie et en Allemagne, il ait écrit des œuvres dramatiques qu'il ne destinait pas à la scène, des poèmes dialogués tels que *Brand* ou *Peer Gynt* dont la fortune au théâtre le surprendra lui-même, ou des drames sociaux, parfaitement capables de supporter les feux de la rampe, mais qu'il ne cherchait pas à faire jouer immédiatement. Il s'adresse régulièrement à son éditeur Hegel pour se faire connaître du public lettré, mais il ne se préoccupe pas souvent d'entrer en contact direct avec les gens de théâtre ni d'assurer lui-même la mise en scène de ses œuvres, bien qu'il ait eu l'occasion de s'initier à la pratique du métier théâtral. En somme, il compte essentiellement sur la valeur propre de ses drames et il les laisse un peu s'imposer eux-mêmes à l'estime des directeurs de théâtre tant en Norvège qu'à l'étranger.

De toute manière, l'historien du théâtre devra bien se demander un jour ce qu'Ibsen doit à Scribe et à Labiche, aux maîtres du répertoire « léger » (si tant est que cette dette soit réelle) et si ces « amuseurs publics » lui ont vraiment communiqué le goût de la pièce bien construite et du mécanisme dramatique bien huilé. Il est vrai que l'on jouait aussi le *Dom Juan* de Molière en 1864, sur la scène du Christiania Theater, et qu'Ibsen aurait pu trouver dans cette pièce de structure assez lâche certaines inspirations pour son *Peer Gynt*, tout aussi bien que dans le *Faust* de Goethe qu'on ne jouait pas en ce temps-là, mais qu'il a du lire malgré tout. Dorénavant quand on se penchera sur ces problèmes difficiles mais passionnants, il faudra absolument recourir aux travaux si solides et si précieux que vient de nous livrer Oyvind Anker.

MAURICE GRAVIER.

POLOGNE

Zofja KARCZEWSKA-MARKIEWICZ. — **Teatr Romain Rollanda** (Le Théâtre de Romain Rolland). Wroclaw, Académie des Sciences polonaise, 1955, 333 p. (résumé en français).

Parce qu'elle considère Romain Rolland comme « un des pionniers de l'art socialiste » pour avoir voulu restituer au théâtre français la dignité et la grandeur et pour avoir lutté pour un théâtre national réaliste et héroïque s'adressant aux masses, Madame Karczewska-Markiewicz a patiemment analysé l'œuvre dramatique de l'auteur de *Jean Christophe*. Ce faisant elle a renoué avec une tradition qui remonte à la parution de *Jean Christophe* précisément, dont le retentissement en Pologne a été immense et y demeure singulièrement vivace.

Dans ce premier essai d'analyse critique de l'ensemble de l'œuvre dramatique de Rolland, l'auteur étudie cet œuvre d'une part comme l'expression de la révolte de Rolland contre l'aridité idéolo-

gique et la platitude du théâtre bourgeois, et d'autre part comme document de son évolution idéologique : *Son activité dramatique a joué un rôle immense dans l'évolution qui a conduit Romain Rolland de l'humanisme abstrait à l'humanisme révolutionnaire. Révolté contre l'art décadent, il sentait intuivement la nécessité d'un théâtre héroïque susceptible d'aider les masses populaires dans leur lutte pour un monde différent. L'activité théâtrale a rapproché Rolland des mouvements ouvriers de son temps, a tracé les tâches dévolues à l'artiste. L'auteur du Théâtre de la Révolution se trompait dans son appréciation de la structure des forces de la révolution française, mais il ne se trompait pas quand il voulait transformer le théâtre en un instrument de lutte pour la victoire d'une idéologie neuve, prolétarienne. Par ces aspirations, il se détachait de l'art dégénéré des décadents, devançait les programmes bornés, petit-bourgeois des groupes socialistes opportunistes.* »

Venue à Paris pour y explorer pendant un an les sources de son ouvrage, Madame Karczewska a mis entre les mains des lecteurs polonais un livre fortement documenté, étayé de nombreuses citations tirées de la correspondance inédite de Romain Rolland et de ses nombreuses pièces qui n'ont jamais été publiées.

Si l'œuvre dramatique de Romain Rolland n'a pas réalisé le renouveau de l'art théâtral auquel il aspirait et n'a pas apporté un théâtre neuf aux classes nouvelles, les dix-huit drames de jeunesse et les nombreux projets qui ne furent jamais mis à exécution et que Madame Karczewska analyse de très près, contiennent des germes de tous les romans, essais et œuvres biographiques de Romain Rolland. Ce sont ces sources qui alimenteront surtout le puissant fleuve de *Jean Christophe*.

Madame Karczewska attribue à la faiblesse des mouvements ouvriers, incapables de soutenir l'écrivain, l'échec des efforts de Romain Rolland pour créer un théâtre populaire. Négligés par les critiques, les drames et les théories de Rolland forment cependant un curieux chapitre dans l'histoire du théâtre français, chapitre que Madame Karczewska reconstitue avec beaucoup d'érudition. « *Presque tout ce que j'ai réalisé* » a écrit Romain Rolland dans une lettre adressée en 1931 à Nina Gourfinkel à propos de son livre « Le Théâtre russe contemporain », « *ç'a été contre mon milieu et mon époque. J'ai dépensé les trois quarts de ma force à vivre, penser et créer, contre lui et contre elle. Il n'importe. D'autres font — et feront vaincre ce que j'ai voulu et ce que j'ai rêvé...* ».

M. SPENDER.

MUSIQUE ET DANSE

R.-Aloys MOOSER. — **Contribution à l'histoire de la musique russe. L'Opéra-Comique français en Russie au XVIII^e siècle.** Genève-Monaco, Ed. René Kister et Union Européenne d'éditions, 1954, 248 p.

R.-Aloys MOOSER. — **Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le XVIII^e siècle. Essai d'un répertoire alphabétique et**

chronologique. 2e édition revue et corrigée, Genève-Monaco, Ed. René Kister et Union Européenne d'éditions, 1955, 170 p.

Depuis ses récentes origines officielles au XVIIe siècle, le théâtre russe a été exposé à de multiples influences occidentales, au gré de la politique et des goûts des souverains, surtout au XVIIIe siècle. Il n'a pas connu de croissance organique, et c'est ainsi qu'un genre relativement secondaire — l'opéra-comique, a pu y prendre une importance imprévue, déterminant dans une large mesure la formation du goût et de la culture musicale et théâtrale russe, voire de la nature de l'art de l'acteur. Les recherches sur l'opéra-comique français en Russie que M. Mooser poursuit depuis un quart de siècle, n'en sont que plus précieuses à quiconque s'intéresse à l'évolution du théâtre russe. On commence seulement à déblayer le terrain. En 1924 encore, les fondateurs de l'Institut d'histoire des arts à Léningrad notaient que l'histoire de la musique et du théâtre musical en Russie n'en étaient qu'au stade de recherches et de description des documents. Au cours de ses séjours en Russie entre 1931 et 1938, M. Mooser est allé lui-même aux sources. Dans un domaine encore en proie aux caprices des amateurs, il a apporté de l'ordre et de nombreuses clartés. Systématisant la masse de ses documents, il a retracé avec bonheur l'atmosphère théâtrale du XVIIIe siècle, à la cour, parmi les nombreux amateurs, les élèves des établissements scolaires, les seigneurs, propriétaires de troupes serves. Ces études d'ensemble sont suivies de notices sur les comédiens et chanteurs qui composaient les troupes françaises successives, notices fourmillant de précisions souvent ignorées, tirées de chroniques, mémoires, correspondances ou de la presse de l'époque. La petite histoire s'imbrique dans la grande, et les ouvrages de M. Mooser, si riches en enseignements, en deviennent non seulement instructifs mais aussi divertissants.

La bibliographie de l'auteur est très vaste. Toutefois, ses pages consacrées au théâtre des serfs eussent peut-être gagné en richesse s'il s'était référé aux travaux de Mme Elizarova sur les théâtres des Chérémétev (1944) dont elle a dépouillé et en partie publié les archives. De même, M. Mooser n'a utilisé que tardivement l'ouvrage capital sur la culture musicale en Russie de Mme Livanova (vol. I-II, 1952-53), dont la première édition remonte pourtant à 1938.

D'ailleurs, l'auteur lui-même ne dit-il pas que le lot de l'historien est désolant, puisque son œuvre ne saurait être définitive. Mais nous ne ferons pas écho à ces regrets : une œuvre susceptible d'enrichissement continu, où chaque nouveau livre marque un progrès sur les précédents, comme c'est le cas des ouvrages de M. Mooser, n'est-elle pas, au contraire, un lot enviable?

NINA GOURFINKEL.

Vladimir JANKELEVITCH. — **Ravel.** Col. « Solfèges » Paris. Le Seuil édt., 1956. 192 p.,, nomb illust.

Ce troisième volume de la collection « Solfèges », consacré à *Ravel* est décevant. Contrairement aux deux ouvrages précédents (*Couperin* et *Schumann*), il est, pour un ouvrage de vulgarisation, exagérément technique.

M. Jankelevitch, en quelque 150 pages, analyse subtilement l'œuvre de Ravel. Il n'analyse qu'elle. Comment alors ne pas se répéter? Sans doute perçoit-on, de temps à autre, le personnage Ravel, son ironie et sa pudeur émotive, mais l'auteur omet de le situer au centre de son époque et des esthétiques qu'il a transgressées.

Cette étude pèche donc par son aspect didactique et si tout ce que dit M. Jankelevitch sur l'art ravélien méritait d'être dit, cela l'avait été déjà dans les ouvrages de Roland Manuel et de Jourdan-Morhange.

Fort heureusement une iconographie de choix rachète partiellement cette dissertation sur un thème trop connu.

Roland de CANDE. — **Ouverture pour une discothèque. Col.** « Solfèges » Le Seuil édt. 1956, 288 p. nomb. illust.

Voilà certainement un des livres les plus intelligents sur la question, non pas uniquement sur celle d'un choix judicieux de disques, mais également sur l'histoire de l'art musical.

M. Roland de Candé a, si je puis dire, le sens inné de la synthèse. Dans l'immense patrimoine de la production musicale, de l'Antiquité à nos jours, il va droit à l'essentiel, le caractérise en trois phrases et « fait mouche », à chaque fois : ses jugements ont l'attrait de la quasi-infaillibilité, même lorsqu'il aborde — tâche ingrate entre toutes, par manque de recul — l'époque contemporaine. Il décante la musique actuelle avec la dextérité d'un savant, laisse tomber les dépôts impurs, souvent secondaires, pour recueillir le style particulier de chaque compositeur, dans toute sa signification. Et si M. de Candé montre des préférences, ses préférences semblent toujours appuyées sur des arguments décisifs. Il affirme ses goûts, mais jamais de façon arbitraire. Il ne faut pas croire que notre auteur manque, pour autant, de passion. Il aime la musique d'un feu secret et transmet ce feu au lecteur le plus impassible.

Ce livre qu'on lit comme un roman des plus vibrants d'une des activités créatrices du genre humain, comporte, en outre, de nombreux tableaux récapitulatifs qui situent l'évolution de la musique non seulement dans son ordre chronologique, mais en fonction des autres arts (littéraires et plastiques) mais aussi des grands remous historiques.

A partir du XIX^e^ siècle l'ordre strictement chronologique est adopté, ce qui confère à la naissance des chefs-d'œuvre une vie intense. Un court chapitre sur le folklore, un autre sur les chanteurs d'hier, un autre encore sur les instruments de l'orchestre, un quatrième sur l'enregistrement sonore et ses procédés, un lexique des termes usuels et, naturellement, une discographie à jour de ce jour, complètent cet ouvrage susceptible de satisfaire et l'érudition du lecteur et ses recherches techniques et historiques : c'est là une somme de connaissances musicales résumées, unique en son genre.

Et, une fois de plus, selon la tradition de la collection, une iconographie de premier ordre situe, en son climat, la merveilleuse aventure sonore magnifiée par l'homme.

LA REVUE MUSICALE. — **Mozart en France, Livre d'or du bi-centenaire.** Paris, Edt. Richard Masse, 1956. 302 p. Illust.

Poursuivant la tradition, instaurée par Prunières, des numéros spéciaux, « La Revue musicale » après différentes études récentes sur *Erik Satie, Bela Bartok, La Musique polonaise...* vient de faire paraître un numéro commémoratif sur Mozart.

On a beaucoup écrit sur Mozart... Mais il convient de reconnaître que les textes réunis en ce volume ne font nullement double emploi.

Ce numéro débute par une série d'hommages dus à Jean Berthoin, Paul Léon, Julien Cain, Jacques Jaujard, Mollat du Jourdin, et à de nombreux musiciens français contemporains.

La deuxième partie est consacrée à *L'homme et à l'œuvre,* la troisième aux *Voyages de Mozart,* la quatrième à « son influence », et le tout se termine par une sorte de tableau récapitulatif des nombreuses manifestations, de tout ordre, qui ont jalonné l'année Mozart (1956) en France.

Tous ces articles sont signés par des noms dont la compétence est indiscutable, de sorte que cette étude constitue un témoignage de qualité sur le génie de Mozart tel qu'on le conçoit et qu'on le ressent en ce milieu du XX^e^ siècle.

Léon VALLAS. — **La véritable histoire de César Franck.** Paris Flammarion, 1955, 356 p.

Ce remarquable musicologue — auteur de plusieurs études approfondies sur Debussy et Vincent d'Indy — peu avant sa mort, avait tenu à restituer à César Franck son vrai visage, un visage nullement « exclusivement séraphique ». Que de légendes entretenues sur le père Franck!

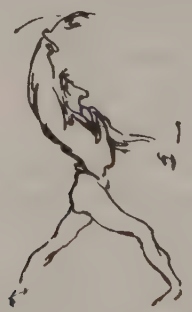
Avec le recul (Franck s'est éteint à la fin du siècle précédent) ce compositeur s'est un tantinet démodé. Il convient de le saluer : « comme l'un des premiers parmi les compositeurs de second rang. » (Vallas dixit).

Le plan adopté dans l'ouvrage est le suivant : environ 300 p. sur la carrière du compositeur et la production chronologique de ses œuvres, ses rapports avec la société et le climat musical du moment. Puis trois courts chapitres qui traitent de l'*homme,* du *professeur,* du *musicien.* Ainsi Vallas a-t-il fort bien dessiné son personnage et caractérisé son œuvre.

Une seule lacune : aucun tableau des opus!

Quand donc les éditeurs se refuseront-ils catégoriquement à donner le bon à tirer d'un ouvrage historique non complété par des tables et des index! A notre sens, toute biographie de ce genre n'est valable que si, après lecture attentive, elle demeure document de travail.

André BOLL.



BIBLIOGRAPHIE

En raison de la collaboration de notre Société avec l'Institut International du Théâtre et la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle, nous avons dû modifier le plan de la Bibliographie.

PLAN

I. BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

II. CATALOGUES - a) Bibliothèques Publiques et privées,
b) Archives,
c) Musées et Collections,
d) Expositions,
e) Ventes.

III. GÉNÉRALITÉS - a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques.
b) Le Théâtre et la vie Politique et Sociale. Le Public.

IV. THÉATRES ET TROUPES
a) Histoire (classement par pays),
b) Architecture, aménagements, équipement,
c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distributions, etc.
d) Costume, masque, maquillage, accessoires,
e) Direction et administration,
f) Législation.

V. LE COMÉDIEN (Vie professionnelle, Art et Technique, Pédagogie etc.).

VI. BIOGRAHIES (Classement par pays) Directeurs, acteurs, metteurs en scène, décorateurs, machinistes, costumiers, etc.

VII. HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE (Classement par pays et pour chaque pays, par auteur (ordre alphabétique.)

VIII. RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

IX. THÉATRE NON PROFESSIONNEL.
a) Théâtre amateur,
b) Théâtre Scolaire et Universitaire,
c) Théâtre à l'usine.

X. THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE.

XI. PANTOMINE, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC.

XII. RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES. a) Musique,
b) Danse et ballet,
c) Arts Plastiques,
d) Cinéma,
e) Radio et télévision,
f) Disques.

XIII. LA LANGUE DRAMATIQUE.

XIV. THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES.

XV. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE.
a) genres,
b) Personnages,
c) Thèmes.

XVI. VARIA

ABREVIATIONS[1]

* **A.** — Arts [Paris].
Aa. — Aamulehti [Tampere].
A.U. — Abo Underättelsa [Abo]
* **B.C.** — Bulletin of the Comediantes [Madison, Wisc.].
B.H. — Bulletin Hispanique [Paris].
* **B.V.** — Biennale di Venezia.
* **C.** — Combat [Paris].
* **C.D.O.** — Courrier dramatique de l'Ouest [Rennes].
* **C.E.R.T.** — Cahiers d'Etudes de Radio Télévision [Paris].
* **C.R.B.** — Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault [Paris].
* **C.U.** — Cirque dans l'Univers [Paris].
* **D.** — Dionysos [Rio de Janeiro].
* **Dr.** — Drammaturgia [Milan].
* **E.** — Les Etudes [Paris].
* **E.G.** — Les Etudes Germaniques [Lyon].
* **E.S.** — Etudes Soviétiques [Paris].
* **Esc.** — Escena [Lima].
* **E.T.** — Education et Théâtre [Paris].
* **Eu.** — Europe [Paris].
* **F.L.** — Figaro Littéraire [Paris].
Fr.R. — French Review [Madison, Wisc.].
Fr. St. — French Studies [New Haven, Con.]
G.R. — Germanic Review.
H.— Hufvudstadsbladet [Helsingfors].
* **H.M.** — Hommes et Mondes [Paris].
* **H.P.** — Het Poppenspel [Malines Belgique].
* **H.R.** — Hispanic Review [Philadelphie].
H.S. — Helsingin Sanomat [Helsinski].
* **I.D.** — Il Dramma [Turin].
I.L. — Information Littéraire [Paris].
* **I.T.** — L'Illustre Théâtre [Paris].
* **L.F.** — Lettres Françaises [Paris].
* **L.M.** — Larousse Mensuel [Paris].
* **L.N.L.** — Langues Néo-Latines [Paris].
* **M.F.** — Mercure de France [Paris].
* **M.K.** — Maske und Kothurn [Vienne].
M.L.N. — Modern Language Notes.
M.L.R. — Modern Language Review.
N.A. — Nya Argus [Helsingfors].
* **N.L.** — Nouvelles Littéraires [Paris].
N.P. — Nya Pressen [Helsingfors].
* **OSU T.C.B.** — The OSU Theatre Collection Bulletin. [Ohio State University[
* **Palsc.** — Palcoscenico [Milan].
* **Pa.T.** — Pamietnik Teatralny [Varsovie].
* **Per P.** — Perlicko Perlacko [Francfort, Main].
* **P.J.** — The puppetry Journa, [Ashville, Ohio].
* **P.T.** — Paris-Théâtre.
* **R.** — Ridotto [Venise].
* **R.H.L.** — Revue d'Histoire Littéraire de la France [Paris].
* **R.L.** — Revista de Literatura [Madrid].
* **R.L.C.** — Revue de Littérature Comparée [Paris].
* **R.P.** — Revue de Paris.
* **R.P.F.** — Revue de la Pensée Française [Paris].
* **R.T.** — Revue Théâtrale [Paris].
* **R.T.A.** — Revista do Teatro Amador [Sao Paulo].
* **R.T.I.** — Revue du Théâtre Italien [Rome].
* **S.** — Sipario [Milan].
* **Sc.I.** Scena Illustrata [Florence].
* **S.E.** — Szinhaztorteneti Ertesito [Budapest].
* **Sh.Q.**—Shakespeare Quaterly[New York].
* **Str.** — Le Strapontin [Paris].
Su. S. — Suomen Sosialidemokratii [Helsinski].
S.S. — Suomalainen Suomi [Helsinski].
* **Te.** — Teatrul [Bucarest].
* **Th. B.** — Théâtre de Belgique [Bruxelles].
* **T.M.** — Théâtre dans le Monde [Bruxelles].
* **T.N.** — Theatre Notebook [Londres].

(1) Les Revues dont les titres sont précédés de * peuvent être consultées, 98 Brd Kellermann 14 h à 18 h,(samedi et dimanche exceptés).

* **T.P.** — Théâtre Populaire [Paris].
* **T.T.** — Teoremas de Teatro [Lisbonne].
* **T.U.B.** — Theatre Unit Bulletin [Bombay].
* **T.Z.** — Theater der Zeit [Berlin].
U.S. — Uusi Suomi [Helsinski].
Vbl. — Vasabladet [Vasa].
V.S. — Vapaa Sana [Helsinski]
Y.Fr.St. — Yale French Studies [New-Haven, Connecticut].

Cette notice a été établie par Rose-Marie Moudouès avec la collaboration de M. Brahmer *(Pologne)*, E. A. Dughera *(République Argentine)*, *La revue* Teatrul *(Roumanie)*, *La Société théâtrale Panrusse (U.R.S.S.) et les membres de la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle* : D. Diederichsen *(Allemagne)*, E. M. Von Frenckell *(Finlande)*, A. C. Kahn *(Grande-Bretagne)*, F. Roselli, *Associazione Italiana Biblioteche et* C. E. Tanfani, *Centro di Ricerche Teatrali (Italie)*.

I

BIBLIOGRAPHIE ET RÉPERTOIRE

1. *Analyse des nouvelles pièces italiennes représentées pendant la saison théâtrale* 1955-1956. **R.T.I.**, N° 2.

2. *Enciclopedia dello Spettacolo.* Vol. III-CAR-DAF. Casa Editrice Le Maschere, Roma, 1956, XXIV-920 num. a colonne.

3. *Indice del teatro italiano contemporaneo.* **R.**, 1956, N° 9.
E. Caglieri, Giovanni Calendoli, Vittorio Calvino, Luigi Candoni, Gino Capriolo, Michele Caramello, Giorgio Carini, Attilio Carpi, Alberto Casella, Gaspare Cataldo, Gian Carlo Cavalli, Giovanni Cenzato, Raffaello V. Chiantella, Luigi Chiarelli, Benedetto Ciaceri.

4. *Bibliographie de François Mauriac.* La Parisienne, N° 33, 1956.

5. FAUNY-ANDERS (France). — *Les théâtres du Cartel. Le Précurseur* [J. Copeau], *les animateurs* (1913-1939). *Etude bibliographique et répertoire.* Dissertation abstracts, 1956, N° 1.
Thèse Bryn Mawr College, 1954.

6. FLETCHER (I. K.). — *A check list of books and periodicals written, designed and edited by E. G. Craig.* **T.N.**, Vol. X, N° 2.

7. HELMAN (Edith F.). — *Pedro Salinas : a tentative bibliography.* Hispania [Washington], XXXV, p. 156-158.

8. RODRIGUEZ MONEGAL (F.). — *A bibliography of Salinas works in English translation.* Ibid., p. 159-60.

9. ITALIE (G.). — *Index Aeschylus.* XII-336 p., gd in-8°, Leyde, Brill, 1955

10. JORGENSEN (P. A.). — *Shakespeare bibliography* 1955. **Sh.Q.**, VII, N° 2.

11. KINDERMANN (Heinz), DIETRICH (Margaret). — *Lexicon der Weltliteratur.* 3. Aufl. Berlin-Darmstadt, Deutsche Buchgemeinschaft, 1953.

12. LEARY (Lewis). — *Articles on American Literature* 1900-1950. Durham, Duke Univ. Press, 1954, XV-437 p.

13. MANFERRARI (Umberto). — *Dizionario universale delle opere melodrammatiche.* Vol. III P-Z. Ed. Sansoni, Firenze, 1955, 8°.

14. PICARD (Raymond). — *Corpus Racinianum.* Recueil-inventaire des textes et documents concernant Jean Racine. Paris, Les Belles Lettres, 1956.

15. PLACE (Edwin B.). — *Beaumarchais, a bibliography.* **Fr.R.** Octobre 1955.

16. PYRITZ et RAABE. — *Gœthe-Bibliographie*, fasc. 2. Heidelberg, Winter 1956, 80 p.

17. SHUTTLEWORTH (B.). — *W. J. Lawrence : a handlist*, VII, VIII. **T.N.** Vol. X, N°s 3 et 4, 1956.

18. SINGER (A. E.). — *A bibliography of the Don Juan Theme.* Morgantown, 1954.

19. STARR (W. Th.). — *A critical bibliography of the published writings of Romain Rolland.* Nortwestern Univ. Press. Evanston (Illinois), 1950, 1 Vol., in-8° XXIII-137 p.

20. TOOLE STOTT (Raymond). — *The writings of W. S. Maugham.* London, Bodley Head. 136 p., 4 pl.

II

CATALOGUES

Archives, Musées et Collections, Expositions

21. *Ibsen.* Catalogue de l'exposition organisée pour le cinquantenaire de sa mort. Préface de Julien CAIN. Paris, 1956.
Les principales étapes de la carrière d'Ibsen. Chronologie des représentations d'Ibsen en France.

22. *Ibsen.* Catalogue de l'exposition d'Oslo, 1956. Préface de H. L. TVETERAS. *Ibsen, the man and the dramatist* par Francis BULL. Oslo, 1956, 120 p. ill.

23. *London Museum. Anna Pavlova,* 1882-1931. Catalogue of the Commemorative exhibition. London, London Museum, 28 p., 12 pl., bibl.

24. FLEURY (Michel). — *L'intérêt du fonds des faillites aux Archives de la Seine comme source des études sur la mobilité sociale au* XIX° *s.* Bulletin de la Société d'Histoire Moderne, janvier-février 1955.

25. GARNHAM (Mary). — *Enrichments to a Theatre Library.* [British Drama League] Drama, Summer 1956.

26. McDOWELL (John). — *Research in Action.* Players Magazine, Vol. XXXIII, N° 1, oct. 1956.

28. PLAZA ESCUDERO (L. M.). — *Catálogo de la colección cervantina Sedó.* Barcelona, Porter, 1956, 3 vol.

29. STADLER (E.). — *Le décor du théâtre suisse depuis Adolphe Appia.* Catalogue de l'Exposition organisée par la Société Suisse du Théâtre en collaboration avec la fondation Pro Helvétia. Zurich, Theaterkultur-Verlag, 1954.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, Philosophie et Techniques dramatiques

30. *Jouvet on the theatre.* **T.U.B.** Vol. IV, N°s 11-12, 1956.
Traduction des textes parus in Revue Théâtrale N° 33.

31. *Tradition und neues Werden. Leipziger Bühnen in Vergangenheit und Gegenwart.* Berlin, Henschelverlag, 1956, 180 p.

32. ARNOLD (Paul). — *Les cinq styles de Louis Jouvet.* La Revue Générale Belge, 15 janvier 1954.

33. BERGER (Gaston). — *Constitution de l'Univers Théâtral.* Mélanges Georges Jamati, Paris.

34. CANAL FEIJOO (Bernardo). — *Una teoría teatral argentina.* Ed. Centro de Estudios de Teatro, Buenos-Aires, 1956.

35. CASTAGNINO (Raúl H.).— *Teoría del teatro.* Ed. Nova, Buenos-Aires, 1956.

36. DOGLIO (F.). — *Profilo d'una cultura teatrale in Italia.* **Dr.** III, N° 2

37. DUMUR (G.). — *Bertolt Brecht, théoricien de son œuvre.* **P.T.**, N° 113, ill.

38. FRESNAY (Pierre). — *Le b.t.t.f. de la coexistence pacifique au Théâtre.* Ibid., N° 116, 1957.

39. GASSNER (John). — *Forms of modern drama.* Comparative Literature. Spring 1955.

40. GOUHIER (H.). — *Intrigue et action.* Mélanges Georges Jamati.

41. JACKWALTHER. — *Pour un théâtre total.* **R.T.**, N° 34.

42. KAYSER (W.). — *Zur dramaturgie des naturalistischen Dramas.* Monatshefte, XLVIII, 4.

43. KIVIMA (Arvi). — *Teatralisuus ja todellisuus.* **U.S.**, N° 149, juin 1956.
Le Théâtral et la réalité.

44. KNUDSEN (H.). — *Probleme und Leistungen der Theaterwissenschaft.* Universitas, 1955.

45. LUMLEY (Fréderick). — *Theatre in review.* Edinburgh, Paterson, XVI-201 p., 16 pl. ill.

46. POLIERI (Jacques). — *Pour une nouvelle dimension scénique.* **R.T.**, N° 34.

47. REBE (Martial). — *Nature et naissance du théâtre.* Courrier des Amis de la Comédie de Provence, 1956, N°s 3-4.

48. ROBICHEZ (Jacques). — *Le symbolisme au Théâtre.* [Résumé thèse de Doctorat]. **I. L.**, septembre-octobre 1955 et Annales de l'Université de Paris, avril-juin 1955.

49. SOTTA (M. Nardón de la). — *Apreciación teatral.* Santiago de Chile, Ed. del Pacífico, 1956.

50. STANISLAWSKI. — *Documents, lettres, recherches. Héritage littéraire.* Moscou, Académie des Sciences, 1955, 698 p. [en russe].

51. WEIDELI (Walter). — *El actor de la era científica.* Ed. Centro de Estudios de Teatro. Buenos-Aires, 1956.

52. WEKWERTH (Manfred). — *Sechs Punkte zum erzählenden Arrangement Bertolt Brechts.* **T.Z.**, 1956. Supplement au N° 11.
Etude de la méthode brechtienne de l'adaptation d'une légende. Les moyens scéniques de « raconter ».

53. ZANARDO (P.). — *Le grammatiche del teatro : « Le esperienze di Guglielmo Meister di Gœthe.* **R.**, 1956, N°s 7-8.

54. *Dal teatro di Meiningen al naturalismo di Antoine e Stanislavskij.* Ibid. 1956, N° 9.

b) Le Théâtre et la vie politique et sociale. Le public

55. *Ha ridestato in provincia l'amore per il teatro.* **Palsc.**, N°s 57-58c, 1956.

56. *George Friedmann nous parle de théâtre.* **T.P.**, N° 22, 1957.

57. *Gli spettatori preferiscono i classici o i contemporanei?* Maschere, I, (1956), N° 1, p. 5-6, N° 2, p. 11-12, N° 3, p. 27-28.

58. BEISS (A.). — *Das Drama als soziologisches Phänomen Ein Versuch.* Schriftenreihe der Pädagogischen Hochschule Braunschweig, 1954, N° 4.

59. CORDANO (G.). — *Tentativi di misurazione della reazione di un auditorio teatrale.* **Dr.**, Anno III, Vol. I, 1956.

60. COURANT (Paul). — *Des planches à Dieu.* Paris, A. Fayard, Coll. Ecclesia, 1956.
Les conversions d'acteurs célèbres. La vocation de l'artiste chrétien.

61. DUVIGNAUD (Jean). — *Recherches pour une description sociologique de l'étendue scénique.* Cahiers Internationaux de Sociologie, janvier-juin 1955.

62. FEDIUK (S.). — *La actitud y el pensamiento político de Cervantes.* Cuadernos Hispanoamericanos [Madrid], décembre 1954.

63. FOWLIE (Wallace). — *The french theatre and the concept of communion.* **Y. Fr. St.**, Winter 1954-55.

64. G. C. — *Arriva la censura.* Maschere, I (1956), N° 3.

65. GURVITCH (G.). — *Sociologie du théâtre.* Les Lettres Nouvelles, fév. 1956.

66. HACKS (Peter). — *Bitte nicht erschrecken : Polit-dramaturgie!* **T.Z.**, 1956, N° 11,
Théâtre politique : Léninisme et mise en scène.

67. LOUGH (John). — *The Paris Theatre audience in the early 17th Century.* Durham University Journal, 1954.

68. MIGNON (Paul Louis). — *Le public de théâtre en U.R.S.S.* **T.P.**, N° 22, 1957.

69. MORTEO (G. R.). — *U.R.S.S. Riflessi del vasto fenomeno di trasformazione della vita sovietica.* **I.D.**, N° 238.

70. PINTACUDA (Salvatore). — *Baccano a teatro.* La Scala, 1956, N° 74.

71. RAEDERS (G.). — *Molière excommunié.* (L'Eglise et le Théâtre) Paideia [Sorocoba], Vol. II, N° II, N° 4.

72. TENSCHERT (J.). — *Zwischen Theatromanie und Star-Betrieb.* **T.Z.**, 1956, N° 8.

73. VEISTAJA (Olavi). — *Parrasvaloista.* Tampere, P. Aamulehti, Ed. Soc. Aamulehti, 1956, N° 34.

Article sur les rapports entre le Théâtre et l'Eglise, à Tampere.

74. ZAND (Nicole). — *Le théâtre à la recherche de son public.* **R.P.F.**, 1956, N° 10.

IV

THÉATRE ET TROUPES

a) Histoire

ALLEMAGNE

75. *Deutsches Theater. Ein Almanach.* Berlin, Henschelverl., 1956, 320 p.

76. *Il teatro tedesco del dopoguerra.* **S.**, N^os^ 123-124, 1956.

77. DIRKS (Walter). — *Ein Fest und ein Zeichen. Zehn Jahre Ruhr-Festspiele.* Frankfurt/Main, Büchergilde Gutenberg, 1956, 86 p.

78. ERPENBECK (F.). — *Experimente? die ersten Aufführungen des « Theaters im III Stock ».* **T.Z.**, 1956, N° 11.

Les deux premières réalisations sur la scène expérimentale de la Volks Bühne Berlin.

79. HACKENBERG, KURT UND WALTER SCHWAEGERMANN (Herausg.). — *Vom Theater in Wuppertal. Ein Souvenir.* Wuppertal, Birn (1956). 186 p. Mit Abbildungen.

80. JHERING (Herbert). — *Schauspieler in der Entwicklung.* Berlin, Aufbau-Verlag, 1956, 115 p.

81. KALTOFEN (G.). — *Sechs Tage Hamburger Theater.* **T.Z.**, 1956, N° 8.

82. NESTRIEPKE (Siegfried). — *Neues Beginnen. Die Geschichte der Freien Volksbühne Berlin* 1946 *bis* 1955. Berlin, Arani Verl., 1956, 286 p.

83. PANDOLFI (V.). — *Incontro con il « Berliner ensemble ».* **S.**, N^os^ 123-124 1956.

84. SELLNER (G. R.). — *Orientamenti del teatro tedesco.* Ibid.

AUTRICHE

85. SINGER (Herta). — *Weg und Schicksal der Wiener Reinhardt-Bühne.* **T.Z.**, 1956, N° 11.

Historique de la Reinhardt-Bühne de Vienne.

86. — *Abschied von der Wiener « Scala ».* Ibid., N° 8.

BELGIQUE

87. COHEN (Gustave). — *Le plus ancien document du théâtre liégeois.* Etudes d'Histoire du Théâtre au Moyen Age et à la Renaissance. Cf. N° 396.

CANADA

38. SPEAIGHT (Robert). — *The theatre and ballet in Canada.* Journal of the Royal Society of Arts. N° 4989, 1956.

CHINE

89. CREUZ (Serge). — *Au Théâtre en Chine.* **C.D.O.**, N° 22, 1957.

ESPAGNE

90. DUPRIEZ (Bernard). — *Petite histoire du théâtre actuel en Espagne.* **R.T.**, N° 34.

FINLANDE

91. LOUNELA (Pekka). — *Ehdotus teatterijuhlien järjestämiseksi.* Helsinski, Ylioppilaslehti, N° 18, 1956.

Possibilités d'organiser des festivals de théâtre en Finlande.

92. ARO (Matti). — *Suomalaisen Teatteritaiteen luoja Kaarlo Bergbomin Kuolemasta kulunut viisi vuosikymmeniä.* **Aa.**, N° 13, 1956.

93. WESTMAN (Sten-Olof). — *Topelius och den inhemska teatern.* **Vbl.**, N° 118, 1956.

L'écrivain Z. Topelius et l'idée d'un théâtre national.

FRANCE

94. AUTANT-LARA (Cl.). — *La situation des théâtres nationaux.* **L.F.**, N° 641, 1956.

95. CAMPROUX (Charles). — *Nécessité d'un théâtre d'oc.* **R.T.**, N° 34.

96. CHRIST (Yvan). — *L'opéra de Versailles ressuscité.* **A.**, N° 604, 1957.

97. COHEN (Gustave). — *Le théâtre à Paris et aux environs au* XIV^e^ *siècle.* In Etudes d'Histoire du Théâtre au Moyen Age et à la Renaissance. Cf N° 396.

98. DELUCINGE (E.), LÉONARD (P. A.). — *Grenoble et son théâtre de Molière à nos jours.* Grenoble. Imp. Régionale 1952, in-8°, 150 p.

99. GUEZ (Gilbert). — *Les plus grands auteurs contemporains sont entrés au répertoire de la Comédie Française.* **P.T.**, N° 109.

100. — *Directeurs, acteurs, metteurs en scène, comédiens : attention, prêts? partez!* Ibid, N° 113.

Les programmes à Paris pour le début de la saison 1956-1957.

101. LE BOLZER (Guy). — *Jean-Louis Barrault.* Ibid., ill.

Bilan de dix années. Projet de tournée.

102. LUND (Cecilie). — *Jean Vilar och T.N.P.* Présentation. **H.**, N° 244.

103. MACKENZIE (Alain). — *De l'Odéon à la Comédie Française, Salle Luxembourg.* **P.T.**, N° 109.

104. MARCHAND (J. J.). — *Les jeunes animateurs du théâtre d'avant-guerre.* **A.**, N° 571.

Réponses de Léon CHANCEREL, André BARSACQ, Maurice JACQUEMONT, Pierre BARBIER, Louis DUCREUX, Jean MARCHAT, DOUKING, X. de COURVILLE, Edouard AUTANT-LARA.

105. MARION (Denis). — *De Festival en Festival.* **N.L.**, N° 1515, 1956.

106. RAVON (G.). — *Mort du Vaudeville au Palais-Royal.* **F.L.**, N° 560, 1957.

107. TENSCHERT (Joachim). — *Pantomime, Schauspiel, Agitprop.* **T.Z.**, 1956, N° 11,

La carrière et le travail de Jean Soubeyran et de sa troupe.

108. TOUCHARD (P. A.). — *Voici comment Roger Planchon et la Comédie de Lyon ont surmonté la crise du théâtre.* **A.**, N° 593, 1956.

GRANDE-BRETAGNE

109. — *Gordon Craig and the english theatre to-day.* Drama, Summer 1956.

111. — *Theatre in England to-day.* London Magazine, N° 12, 1956.

111. BEARD (H. R.). — *Some notes on John Braham* (1774 *(?)*-1836) *at the St James's Theatre.* **T.N.**, Vol. X, N° 3.

112. BROWN (Ivor). — *Theatre.* 1955-56. London, Heinemann, VII-200 p., 34 pl. ill.

113. COLBATH (Arnold). — *Outdoor historical drama.* Drama, Summer 1956.

114. GLASSTONE (Victor). — *Photographing old Theatres.* **T.N.**, Vol. X, N° 4, 1956.

De l'intérêt qu'il y aurait en Grande-Bretagne à photographier les vieux théâtres en voie de destruction ou de transformation.

115. — *The Comedy Theatre.* Ibid., N° 1.

116. GRICE (F.). — *The Theatre Royal at Worcester.* Ibid., N° 3.

117. ISHAM (G.). — *Country-house theatricals in the 18th century.* Drama, Summer 1956.

118. MACQUEEN-POPE (W.). — *Nights of gladness.* London, Hutchinson, 1956, 268 p., Front. 14 pl.

119 MORLEY (M.). — *Early Theatre in Marylebone.* **T.N.**, Vol. X, N° 1.

120. ROWELL (George). — *The Victorian theatre; a survey.* London, Oxford University Press, XIII-203 p, 16 pl., bibl.

121. SCHANZER (Ernest). — *Thomas Platter's observations on the Elizabethan stage.* Notes and Queries, N° 11, 1956. (A new translation of a 1599 diary entry recording a visit to England.)

122. WEBER (Charly). — *Londoner Erfahrungen.* **T.Z.**, 1956, N° 11.
Situation du Théâtre à Londres. Mise au point, après le passage du Berliner Ensemble.

ITALIE

123. *Bilancio ufficiale dell'attività delle compagnie primarie di prosa nella stagione teatrale* 1955-1956. **I.D.**, N°s 239-240, 1956.

124. *I giudizi della stampa quotidiana sulle rappresentazioni classiche nel teatro greco di Siracusa.* Il Dramma Antico, III, N° 6 *bis*, 1956.

PAYS-BAS

125. *Theater. Nederlands Theater Jaarboek.* N° 5, 1955-1956.

126. E. d. H.— *De situatie in Nederland : J. de Meester : repertoire moet voor 40 pct, nationaal Zijn.* Het Toneel, 1956, N°s 3-4.

POLOGNE

127. AXER (Erwin). — *Listy ze sceny.* Warszawa, Czytelnik, 1956, 260 p.
Recueil de feuilletons.

128. CSATO (Edward). — *Dwie strony rampy.* Warszawa, Czytelnik, 1956, 356 p.
Essais critiques.

U.R.S.S

129. *Le Théâtre d'Art de Moscou, Vol. I*, 1898-1917. Moscou, Art, 1955, 303 p., ill. [En russe.]

130. OTTONE (Piero). — *La stagione teatrale nei teatr russi* **I.D.**, N° 238

U.S.A.

131. BENTLEY (Eric). — *Dramatic event; an American chronicle.* London, Dobson, 258 p.

132. STRENGELL (Sara). — *Amerikansk teater.* Analyse. Helsinski, **H.**, N° 125, 1956.

133. TREDANT (Paul). — *Le Théâtre* [en Amérique]. La Table Ronde, N° 105.,

b) Architecture, aménagements, équipement

134. *A novel stage.* (Le théâtre en zig-zag de Jacques Boyer à Lyon.) Drama. Summer 1956.

135. *Building for music.* Architectural Design N° 11, 1956.
Numéro spécial sur l'architecture des salles de concert, opéras, dans le monde.

136. IL TIBERINO. — *I lavori per il teatro dell'Opera.* Capitolium, III, 1955, p. 337-338.
Les transformations de l'Opéra de Rome.

137. APOLLONIO (Mario). — *Il significato dell'architettura.* **Dr.**, III, N° 2.

138. BOZYK (Eugeniusz). — *Historia architektury budynku teatralnego i techniki sceny w teatrze europejskim*, Kraków, PWN, 1956, 228 p.
Histoire de l'architecture théâtrale (manuel).

139. BOYLE (W. P.). — *Central and flexible staging.* Univ. of California Press., 1956.
Les techniques de la scène aux U.S.A.

140. HOLMES (Martin). — *A new theory about the Swan drawning.* **T.N.**, Vol. X, N° 3.

141. IRACI (Alberto). — *Rinascita del Morlacchi perugino.* La Scala, 1955, N° 71, p. 37-39.

142. LANGHANS (E. A.). — *Notes on the reconstruction of the Lincoln's Inn Fields Theatre.* **T.N.**, Vol. X, N° 4, 1956.

143. LENOTTI, TULLIO. — *Les arènes de Vérone.* Traduction par Delia Fedrigo Ragnolini. Sous le patronage de « l'Ente provinciale » pour le tourisme de Vérone. Verona. Ed. di « Vita veronese », 1955, in-16°, 51 p. ill.

144. PETRUCCI (Armando). — *Note sui teatri romani dell'800.* L'Urbe, XIX, 1956, N° 1, p. 21-24.

Les théâtres de Rome au début du XIX^e siècle, d'après des documents des archives du Vatican.

145. SCANLAN (E. G.). — *Reconstruction of the Duke's Playhouse in Lincoln's Inn Fields* 1661-1671. **T.N.**, Vol. X, N° 2, ill.

146. — *Tennis Court Theatres in England and Scottland.* Ibid., N° 1.

Les Jeux de Paume aménagés en théâtres en Grande-Bretagne.

147. SCHERER (Jacques). — *L'architecture théâtrale et la création dramatique.* **E.T.**, N° 36.

C.R. du débat organisé à l'occasion du Festival International de Paris, avec la participation de J. HUISMAN, Rune CARLSTEN, Morvan LEBESQUE, Pierre SONREL, A. WOGENSCKY, André BARSACQ, André VILLIERS.

148. TONI (Alceo). — *Sangue di impresario.* La Scala, 1955, N° 73, p. 75-78.

c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc.

149. *Gischia, Jarre, Vilar, Sorano et le Mariage de Figaro.* Bref, 1957, N° 1.

150. *Il Mostra nazionale di scenografia.* Con la partecipazione di sessantadue artisti dei Gruppi di Firenze, Milano, Napoli, Roma, Venezia, Verona e delle Accademie di Belle Arti di Firenze e Milano. Alla « Casa di Dante » dal 3 al 13 Giugno 1955 in occasione del II convegno nazionale degli scenografi professionisti dedicato ai rapporti in atto o in progetto fra la scenografia e la regia. (Circolo degli artisti di Firenze; Associazione nazionale degli scenografi professionisti). Firenze, Tip. A. Giovacchini, 1955, in-8°, 44 p. ill.

151. *Stage design throughout the World since* 1935. Assembled by International Theatre Institute, chosen and presented by René HAINAUX, with the technical advice of Yves BONNAT. Preface by Jean COCTEAU. Foreword by Kenneth Ral, London, Harrap, 1956, 244 p.

152. *Le décor de théâtre dans le monde.* Préface de Jean Cocteau. Présentation de René HAINAUX et Yves BONNAT. Bruxelles, Elsevier, 1956, 24 × 30, 224 p. [édition française de l'ouvrage précédent].

153. *Scenografi tedeschi.* **S.**, N^os 123-124, 1956, ill.

154. *William Poel's prompt book of « Fratricide punished ».* Edited with an introduction by J. ISAACS. London, The Society for Theatre Research. Pamphlet Series, N° 5, 1956, 35 p.

155. ADAMS (J. C.). — *Shakespeare's use of the upper stage in Romeo and Juliette.* **Sh. Q.**, VII, N° 2.

156. ARMSTRONG (W. A.). — *The art of the minor Theatres in* 1860. **T.N.**, Vol. X, N° 3.

157. BABLET (Denis). — *La mise en scène et le décor expressionniste.* **T.P.**, N° 22, 1957.

158. BERNET (D.). — *Le théâtre contemporain cherche toujours son décor.* **A.**, N° 600.

159. — *Comment Jouvet monta Amphitryon* 38. Ibid., N° 604, 1957.

160. BOLL (A.). — *La décoration théâtrale, conseil aux amateurs.* **R.T.**, N° 34.

161. CHRISTOUT (M. F.). — *Le décor de théâtre contemporain.* **H.M.**, N° 119, 1956.

162. COGNIAT (R.). — *Cinquante ans de spectacles en France.* Paris, Librairie Théâtrale, 1955, 1 vol.

Deux parties :
I. *Le décor de théâtre et les peintres.*
II. *Les décorateurs et leurs œuvres.*

163. COHEN (Gustave). — *Une grande représentation théâtrale à Mons en* 1501. In Etudes d'Histoire du Théâtre au Moyen Age et à la Renaissance, Cf. N° 396.

164. — *Mystère religieux et profane en Avignon à la fin du XIV^e siècle.* Ibid.

165. — *Deux termes de scénologie médiévale : mansion, chape d'Hellequin.* Ibid.

166. — *L'évolution de la mise en scène dans le théâtre français.* Ibid.

167. DIAZ-PLAJA (G.). — *Una aportación al estudio de la técnica escénica tradicional.* Estudios dedicados a Menéndez Pidal, VI, Madrid, c.s.i.c., 1956.

168. DORNES (R.). — *La Comédie Française a son atelier de décors, son atelier de costumes et son décorateur, Suzanne Lalique.* **P.T.**, N° 109.

169. GERON (Gastone). — *Le varie maniere di recitare Goldoni, considerazioni utile per registi e attori.* **R.**, 1956, N° 9.

170. HERMANTIER, DELARUE. — *Le travail sur « Jules César ».* Bref, 1957, N° 2.

171. HOGAN (Ch. B.). — *A 18th Century prompter's notes.* **T.N.**, Vol. X, N° 2.

172. LAMBOURNE (Norah). — *Staging the play.* London, Studio, How to do it series, N° 62.

173. LAWRENSON (T. E.). — *La mise en scène dans « l'Arimène » de Nicolas de Montreux.* Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et documents t. XVIII, N° 2, mai 1956.

174. LEMAITRE (André-François). — *L'évolution des éclairages de scène.* Revue des Applications de l'Electricité, N° 175.

175. LINDTBERG (L.). — *Von Tolstoï zu Faulkner.* **M.K.**, 1956, N° 1.

176. LOUNELA (Pekka). — *Ohjaajapula.* Parnasso [Porvoo, Finlande], N° 6, 1956.

Article de polémique où l'auteur critique le manque de metteurs en scène de métier.

177. ROSENFELD (Sybil). — *Scene design of William Capon.* **T.N.**, Vol. X, N° 4, ill.

178. SMITH (I.). — *Gates on Shakespeare's stage.* **Sh. Q.**, VII, N° 2.

179. SPEAIGHT (G.). — *An english scene painter in America.* **T.N.**, Vol. X, N° 4.
George Clint (1770-1864).

180. ST CLARE BYRNE (M.). — *Two « Titus » productions.* Ibid., N° 2.
Stratford/Avon, Août 1956 *et Cambridge.*

181. VALLETTE (Jacques). — *Sur les interprétations de Shakespeare.* **M.F.**, N° 1114.

182. VERNON (Mariel). — *Raimu, Molière et le Bourgeois.* Courrier des Amis de la Comédie de Provence, 1956, N^{os} 3-4.

d) Costume, masque, maquillage

183. CAPITANIO (Cino). — *Il trucco in quindici lezioni. 4. Parucca e trucco dei capelli.* **R.**, 1956, N° 9.

184. COMEL (E.). — *Metafisica e costume.* **Dr.**, Anno III, 1956, N° 4.

185. — *Sulla componente sociologica del costume.* Ibid., N° 2.

186. DALLA PALMA (S.). — *La moda nel costume.* Ibid.

187. HANSEN (H. H.). — *Costume cavalcade.* London, Methuen, 1956.

188. — *Knaurs Kostümbuch. Die Kostümgeschichte aller Zeiten. Aus dem Dänischen übersetzt von W. von der Mülbe* (Originaltitel : Klaededragtens Kavalkade). Mit 750 Bildren. München u. Zürich, Droemersche Verlagsanstalt, 1956, 287 p.

189. PAGLIERO (W.), PRANDO (L.). — *Le Human relations nel costume italiano.* **Dr.**, Anno III, 1956, N° 2.

190. WEIGERT (R. A.). — *Costumes et modes d'autrefois,* 1778-1788. 2 Vol., Paris, Rombaldi, 1956.

e) Direction et administration

191. HOFMANN (H.). — *Theaterbesuch zu Billig?* **T.Z.**, 1956, N° 8.

f) Législation

192. *L' « Affare » delle commedie italiane.* **I.D.**, N° 238.

193. HALIMI (A.). — *La Société des Auteurs mise en accusation par des directeurs de Théâtre.* **A.**, N° 590, 1956.

194. HERBERT (A. P.). — *The theatre tax.* Drama, Autumn, 1956, N° 42.

195. RIEPENHAUSEN (Bernhard). — *Das Arbeitsrecht der Bühne. Systematische Darstellung der Rechtsprechung des Bühnenoberschiedsgerichts.* Berlin, de Gruyter, 1956. 2. Auflage. 342 p.

V

LE COMÉDIEN

196. *Theatre Unit's school of dramatic arts.* **T.U.B.**, IV, N° 6.

197. *Serez-vous comédien?* enquête de J. P. AUDOUIT. Avenirs, N° 75.
Réponses de : J.-L. BARRAULT, J. CAUDRILLIER, R. FERDINAND, A. MASSIS, J. MEYER, S. PITOEFF, P. A. TOUCHARD.
Notices sur le Conservatoire, le Centre d'Apprentissage Dramatique, les Ecoles des Centres de province. [*France*].

198. ANTONETTI (Ch.). — *Notes pour un cours d'art dramatique* (suite). **E.T.**, N° 36.

199. ARRIGHINI (A.). — *L'arte del dire.* Torino L.I.C.E., 1955, in-8°, 77 p.

200. BERNARDELLI (F.). — *Brutte commedie per cattivi attori.* **I.D.**, N° 238.

201. BLACKIE (P.). — *A Drama teacher's handbook.* London, Blackwell, 1956.

202. BOURGET-PAILLERON (R.). — *Concours du conservatoire.* Revue des Deux Mondes, 1956, N° 15.

203. BRAGAGLIA (A. G.). — *Divi ovvero il regista guidato dall'attore.* **I.D.**, N° 238.

204. LIVINGSTONE (Leon). — *The theme of the « Paradoxe du comédien » in the novels of Pérez de Ayala.* **H.R.**, XXII, 1954, p. 208-223.

VI

BIOGRAPHIES

Auteurs, directeurs, metteurs en scène, décorateurs, machinistes, costumiers, cartonniers, perruquiers, etc...

ALLEMAGNE

205. *Attori e registi tedeschi.* **S.**, N°s 123-124, 1956.
Courtes notices sur Wolfgang LANGHOFF, Edith HEERDEGEN, Paul HOFFMANN, Erich PONTO, Bernhardt MINETTI, Fritz KORTNER, Erwin PISCATOR, Walter Erich SCHAEFER, Ernst BUSCH, Gustav Rudolf SELLNER, Harry BUCKWITZ.

HURWICZ (Angelica)

206. ERPENBECK (F.). — *Angelica Hurwicz.* **T.Z.**, N° 11.

SCHONEMANN (Horst)

207. STOLPER (Armin). — *Horst Schönemann.* Ibid.

WEIGEL (Helene)

208. PINTZKA-BIRNBAUM (U.). — *Die Volsschauspielerin Helene Weigel.* Ibid., Beilage zu H. 8, 1956, N° 1.

CHYPRE

PASTELLIDIS (Ninos)

209. MIKHAILIDIS (M. A.).— *Ninos Pastellidis.* Lettres Chypriotes, N° 247, p. 252.

FRANCE

210. COHEN (Gustave). — *Les grands farceurs du* XVe *siècle,* in Etudes d'Histoire du Théâtre au Moyen Age et à la Renaissance. Cf., N° 396.

ABRAM (Paul)

211. *De l'Odéon au Conservatoire* (Souvenirs). Les Annales, N° 70, 1956.

COPEAU (Jacques)

212. LERMINIER (G.). — *Péguy et Copeau.* Lettres et documents. L'Amitié Ch. Péguy, N° 44.

DESCHAMPS (Jean)

213. GUÉNIN (Pierre). — *Jean Deschamps.* **P.T.**, N° 109.

FRESNAY (Pierre)

214. DENYS (Jean). — *Pierre Fresnay et les fertiles lumières.* Ibid., N° 116.

215. — *Monsieur Laudenbach, dit Pierre Fresnay.* Ibid.

GEORGES (Mlle)

216. DINAR (André). — *La vie galante de Mlle Georges aux amours princières.* Paris, Ed. de l'Arabesque, 1955, in-16, 256 p.

HIRSCH (Robert)

217. J. D. — *Robert Hirsch.* **P.T.**, N° 109.

JODELET

218. MONGREDIEN (Georges). — *Jodelet.* Miroir de l'Histoire, octobre 1955.

JOUVET (Louis)

219 LIEBOWITZ-KNAPP (Bettina). — *Louis Jouvet.* Dissertation Absrtacts, 1955, N° 5.

MEURISSE (Paul)

220. GUÉNIN (Pierre). — *Paul Meurisse.* **P.T.**, N° 109.

MEYER (Jean)

221. DENYS (Jean). — *Jean Meyer.* **P.T.**

MONDORY

222. MONGREDIEN (Georges). — *Les comédiens du Grand Siècle : Mondory.* Miroir de l'Histoire, juin 1955.

MONTANSIER (Mlle)

223. LENOTRE (G.). — *La Montansier.* L'Amateur, N° 53.

MONTERO (Germaine)

224. *Germaine Montero.* Bref, 1957, N° 2.

MORANE (Jacqueline)

225. GUENIN (Pierre). — *Jacqueline Morane.* **P.T.**, N° 109.

PITOEFF (Sacha)

226. Ibid., N° 113, ill.

PRINTEMPS (Yvonne)

227. GUEZ (Gilbert). — *Yvonne Printemps : Je ne suis pas que... ce que l'on pense.* Ibid., N° 116.

RACHEL (Rachel Felix dite)

228. PINATEL (Joseph). — *Rachel et Musset.* L'Ecole, 10 déc. 1955.

. RICHARDSON (Joanna). — *Rachel.* London, Reinhardt, XII-222 p, front., 10 pl., bibl.

SIMONE

229. — *Entrée en scène.* **N.L.**, N° 1536, 1957.

RAIMU (Jules)

230. TOUCHARD (P. A.). — *Raimu était-il le dernier acteur de tempérament?* **A.**, N° 588, 1956.

SAVERON (Pierre)

231. — *Pierre Saveron.* Notice biographique. Bref, 1957, N° 1.
Régisseur des éclairages au T.N.P.

TALMA

232. BERTUT (Jules). — *Un amour de Talma : Cette Louise Desgarcins qui rappelait Adrienne Lecouvreur et préfigura Julia Bartet.* **F.L.**, N° 560.

VALLERAN-LE-CONTE

233. MONGREDIEN (Georges). — *Précurseur méconnu : Valleran-le-Conte.* Miroir de l'Histoire, août 1955.

WILSON (Georges)

234. *Georges Wilson.* Notice biographique. Bref, 1957, N° 1.
Acteur du T.N.P.

GRANDE-BRETAGNE

REDGRAEVE (Michael)

235. FINDLATER (R.). — *Michael Redgraeve actor.* London, Heinemann, 1956, 180 p., ill.

RUTHERFORD (Margaret)

236. KEOWN (Eric). — *Margaret Rutherford.* London, Rockliff, 94 p., front., ill.

SCOFIELD (Paul).

237. TREWIN (J C.). — *Paul Scofield.* London, Rockliff, 101 p., front. ill.

SHERIDAN (Richard Brinsley)

238. PRICE (J. B.). — *Sheridan.* Contemporary Review, N° 1089, 1956.

SNAGGE (Thomas)

239. GRAHAM (Richard). — *An eighteenth century actor.* East Anglian Magazine, N° 1, 1956.

TREE (Herbert Beerbohm)

240. PEARSON (Hesketh). — *Beerbohm Tree, his life and laughter.* London, Methuen, XI-V250 p., 22 pl., bibl.

ITALIE

BRIGNONE (Lilla)

241. VIRDIA (Ferdinando). — *Lilla Brignone.* Maschere, I, 1956, N° 1, p. 7-8.

DE FILIPPO (Titina)

242. PRETE (Aurelio T.). — *Titina de Filippo.* Roma, Ed. E.R.S., 1955, 16°, 33 p., 17 ill.

GUARNIERI (Anna Maria)

243. VIRDIA (Ferdinando). — *Anna Maria Guarnieri.* Maschere, I, 1956, N° 2, 19 p.

MELATO (Maria)

244. *Premio Maria Melato* 1955, *Reggio Emilia.* V Rassegna nazionale d'arte drammatica sotto gli auspici dell'amministrazione comunale... Reggio Emilia, Ed. Fed. Naz. gruppi d'arte drammatica, tip. Flli Rossi, 1955, in-8°, 106 p.

PETROLINI

245. BERTUETTI (E.). — *Petrolini.* **I.D.**, N° 238.

RANDONE (Salvo)

246. VIRDIA (Ferdinando). — *Salvo Randone.* Maschere, I, 1956, n° 3, p. 5-6.

POLOGNE

ZOLKOWSKI (A.)

247. KOWALSKA (Aniela). — « *Momus* » *Alojzego Zólkowskiego*, 1820-1821. Warszawa, PIW., 1956, 236 p.

248. SZWANKOWSKI (Eugeniusz). — *Alojzy Zólkowski* (ojciec). Warszawa, PIW., 1956, 80 p., 32 ill.
Sur l'acteur A. Zolkowski, 1777-1822.

OSTERWA (J.)

249. HENNELOWA (Józefa) et SZANIAWSKI (Jerzy). — *Juliusz Osterwa.* Warszawa. PIW., 1956, 74 p., 32 ill.
Sur le grand acteur J. Osterwa, 1885-1947.

SOLSKI (Ludwik)

250. SOLSKI (Ludwik). — *Wspomnienia.* Kraków, Wydawnictwo Literackie. Vol. I (1855-1893), 1955, 272 p. - Vol. II, 1893-1954, 1956, 562 p.
Souvenirs du grand acteur Ludwik Solski, *recueillis par* A. Woycicki.

ROUMANIE

STURDZA-BULANDRA (Lucia)

251. — *Amintiri din teatru.* **Te.**, 1956, N° 1.
Souvenirs de théâtre.

MAXIMILIAN (V.)

252. — *Ani din cei* 55. Ibid., N° 2.
Souvenirs de cinquante-cinq années d'activité théâtrale.

ALTERESCU (Simion)

253. *Date despre citiva actori realisti de la sfirsitul secolului XIX si inceputul secolului XX.* Studii si cercetari de istoria artei, 1954, I, Nos 3-4, p. 187-201.

Dates concernant quelques acteurs réalistes de la fin du XIXe siècle et du commencement du XXe siècle.

SUISSE

EBERLE (Oskar)

254. *Oskar Eberle* (1902-1956). Nº Spécial de Mimos, 1-2, 1957, [Berne].

Edmund STADLER : *Zum Gedächtnis an Dr Oskar Eberle.* Georg THURER : *Am Grab vum Oskar Eberle.* Edmund STADLER : *Die Erneuerung des Luzerner Volkstheater.* Georg THURER : *Vom Ursprung der Dreikönigsspiele.*

255. SCHMIDT (Leopold). — *Oskar Eberle.* **M. K.**, 1956, Nº 3-4, p. 335-338.

SCHELL

256. *Une grande famille de théâtre : les Schell.* **P.T.**, Nº 116.

U.R.S.S.

ERMOLOVA (Marie)

257. — *Lettres. Succession littéraire. Souvenirs des contemporains.* Moscou, Ar 1955, 493 p. [En russe].

VII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

GENERALITES

258. *Histoire du théâtre occidental.* Moscou, Art, 1956, 756 p. Vol. 1er [en russe].

259. KERR (W.). — *How not to write.* London, Reinhardt, 1956.

ANTIQUITE GRECO-LATINE

260. *Théâtre antique.* ESCHYLE : *Agamemnon, les Choéphores, les Euménides,* adaptation d'André OBEY. SOPHOCLE : *Oedipe Roi, Antigone* adaptation d'A. BONNARD. EURIPIDE : *Alceste, Iphigénie à Aulis,* adaptation d'A. BONNARD Avertissement de Pierre-Aimé TOUCHARD. Paris, Club des Libraires de France, 1956, in-16, 411 p.

261. EVANS (J. A. S.). — *Herodotus and the Gyges drama.* Athenaeum, XXXIII (1955), p. 333-336.

262. GIGANTE (Marcellus). — *De fragmento tragido in quo de Gyge agitur.* Dioniso, XVIII (1955), Nº 1.

263. — *Sul frammento tragico presso Filodemo « De morte », IV,* 38. Ibid.

264. *Fabularum atellanarum fragmenta.* Recensuit Paulus FRASSINETTI. Torino, G. B. Paravia, 1955, in-8º, XX-95 p.

265. NEPPI MODONA (Aldo). — *Vasi greci con scene ditirambiche.* Dioniso, XVIII (1955), Nº 1.

266. SCHIASSI (Giuseppe). — *Parodia e travestimento mitico nella commedia attica di mezzè.* Istituto Lombardo di Scienze e lettere, Rendiconti, LXXXVIII (1955), p. 99-120.

AGATONE

267. MACHINA (Ilvana). — *Le tragedie di Agatone.* Dioniso, XVIII (1955), Nº 1.

ARISTOPHANE

268. *The Knights.* Transl. Gilbert MURRAY. London, Allen and Unwin.

269. PRATO (Carlo). — *Analisi metrica delle commedie di Aristofane con note critiche varie.* Annali Facoltà Lettere Un. Bari, I (1954), p. 113-152.

270. ROSTAGNI (Augusto). — *Da Aristofane e da Antifane ad Aristotele. In tema di poetica.* In Studi in onore di Gino FUNAIOLI. Prefazione di Ettore PARATORE. Roma, A. Signorelli, 1955, in-8º, XIV 441 p.

271. RUSSO (Càrlo Ferdinando). — *I due teatri di Aristofane.* Atti dell'Acc. Naz. dei Lincei, Rendiconti, XI (1956), p. 14-27.

ESCHYLE

272. — *L'Orestie.* Adaptation d'André Obey, présentée par Jean-Louis Barrault. Paris, Edit. de la Bibliothèque Mondiale, 1956, in-16, non paginé

273. — *Le tragedie.* A cura di C. Carena. Torino, Einaudi, 1956, in-8°, XV-418 p.

274. DUCHEMIN (J.) .— *Réflexions sur la tragédie des « Perses ».* I.L., janvier-février 1956.

275. THOMSON (G.). — *Aischylos und Athen.* Berlin, Henschelverlag, 530 p.

276. TERZAGHI (Nicola). — *Il 'Prometeo » di Eschilo.* Acc. Naz. dei Lincei Rendiconti, X (1955), p. 504-537.

EURIPIDE

277. — *Ifigenia in Aulide.* Prefazione di Gerardo Guerrieri. Traduzione di Marco Visconti. Torino, G. Einaudi, 1955, in-16, 85 p., 5 ill.

278. — *Ippolito.* Traduzione di Leone Traverso. Mazara, Soc. Editrice Siciliana, 1956, in-8°, 84 p.

279. — *Ecuba.* A cura di A. Garzya, Coll. Traditio, 140 p. in-12, Roma, Soc. Edit. Dante Alighieri, 1955.

280. PRATO (Carlo). — *Euripide nella critica di Aristofane.* Galatina (Lecce), Ed. tip. Mariano, 1955, in-8°, 128 p.

281. VERDE (R.). — *L' « Ippolito » di Euripide.* Torino SEI, s.i.d., in-8°, 38 p.

MENANDRE

282. MANINI (Francesco). — *La poesia dell'amore e del perdono in Menandro.* Dioniso, XVIII (1955), N° 1.

PLAUTE

283. — *Pseudolo* [*Pseudolus*]. Traduzione di Ettore Paratore. Roma Ed. Ses, Soc. ed. siciliana, 1955, in-8°, 87 p.

284. *Anfitrione* [*Amphitruo*]. Liberro adattamento in due tempi (e traduzione dal latino) di Cesare Vico Ludovici. Presentazione di Vito Pandolfi. Roma Tip. La Stampa Moderna, 1955, in-8°, 43 p.

285. — *Commedie,* Vol. III : *Amphitruo, Menaechmi.* Testo e versione poetica di Guido Vitali, Bologna, N. Zanichelli, 1955, in-16, IV-453 p.

286. — *Pseudolo* [*Pseudolus*]. Trad. da Francesco Arnaldi; Napoli, Ed. Ist. Editoriale del Mezzogiorno, 1955, in-8°, VI-65 p.

287. PERNA (Raffaele).— *L'originalità di Plauto.* Bari Ed. Leonardo da Vinci, 1955, in-8°, XV-496 p.

288. TRAGLIA (Antonio). — *Le scene iniziali, il sogno e la priorità del « Rudens ».* Annali Facoltà Lettere Un. Bari, I, (1954), p. 281-300.

SENEQUE

289. — *Medea.* Traduzione italiana con note e introduzione a cura di Mario Villa. Roma, Tip. V. Verri, 1955, in-8°, 70 p.

290. — *Tragedie.* Introduzione e versione italiana di Ettore Paratore. Roma, Gherardo Casini. Ed., 1956, in-8°, 394 p.

291. — *Le Troiane.* Traduzione italiana con note e introduzione, a cura di Mario Villa, Tip. V. Ferreri, 1955, in-8°, 76 p.

292. — *L. Annaei Senecae Phaedram edidit et commentario instruxit Remus Giomini.* Roma, A. Signorelli, 1955, in-8°, 176 p.

293. GIOMINI (Remo). — *Saggio sulla « Fedra » di Seneca.* Roma, A. Signorelli, 1955, in-8°, 123 p.

SOPHOCLE

294. — *Elettra.* Traduzione di Leone Traverso. Mazara, Soc. Edit. Siciliana, 1956, in-8°, 94 p.

295. — *Edipe.* Trad. de J. M. Peman. Madrid, Escelicer, 1953, 123 p.

296. — *Antigona y Elettra.* Ibid., 1952, 186 p.

297. DREXLER (H.). — *Die Teiresias-szene des « König Œdipus ».* Maia, VIII (1956), N° 1.

298. STUMPO (Beniamino). — *L' «Ajace» di Sofocle.* Aevum, XXX (1956), p. 1-19.

299. VERDE (R.). — *L' « Elettra » di Sofocle.* Torino, SEI, s.i.d., in-8°, 30 p.

TERENCE

300. DE VICO (Giuseppe). — *La paratassi in Terenzio.* Giornale italiano di filologia, VIII (1955), p. 243-258.

301. WEBBER (E. J.). — *The literary reputation of Terence and Plautus in medieval and pre-Renaissance Spain.* **H.R.**, XXIV, N° 3.

ALLEMAGNE

302. *Deutsche Dramaturgie vom Barock bis zur Klassik.* Hg. von Benno von Wiese, Tübingen, N. Niemeyer, 1956, VII-144 p.

303. CSOKOR (F. T.). — *Theater als Ausdruck unsere Zeit.* Neue deutsche Literatur, 1955, 8.

304. MAYER (H.). — *Deutsche Dramatic im XX. Jahrundert,* Ibid.

BRECHT (Bertolt)

305. *Anmerkungen zu « Leben der Galilei ».* **T.Z.**, 1956, supplément au N° 11.

306. — *Bertolt Brecht.* Nouvelles d'Allemagne. 1956, N° 12.

307. — *Brecht.* The New Statesman and Nation, 23 juin 1956.

308. BERNET (Daniel). — *Bertolt Brecht a voulu créer le théâtre de la lutte des classes.* **A.**, N° 596.

309. BOENINGER (H. R.). — *The dilemna of Bertolt Brecht.* Monatshefte, XLVII, 8.

310. BUNGE (H. J.). — *Der Streit um das Tal.* **T.Z.**, 1956, supplément au N°11.

311. HOHOFF (C.). — *Bert Brecht im Kreidekreis.* Hochland, 1955-1956, N° 2.

312. KRUSKOPF (Erik). — *Bert Brecht instruerar.* **N.A.**, N° 14, 1er septembre 1956.

313. LAZZARI (Arturo). — *Umanesimo di Brecht.* **I.D.**, N°s 239-240, 1956.

314. MALHERBE (J.). — *Bertolt Brecht, le dramaturge.* **P.T.**, N° 113, ill.

315. PANDOLFI (Vito). — *Biografia di Brecht.* **S.**, N° 126, 1956.

316. SCHUMACHER (Ernst).— *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts* 1918-1933. Berlin, Rütten und Loening, 597 p. in-8°.

317. STRIMPEL (Mathilde). — *The theatre of Bertolt Brecht.* **T.U.B.**, Vol. IV, N°s 11-12.

BUCHNER (Georg)

318. GUNKEL (R.).— *Neues zur Textkritik von G. Büchners « Dantons Tod ».* Leuveuse Bijdragen, XLV, 1-2.

319. SHAW (L. R.). — *Symbolism of time Büchner's "Leonce and Lena".* Monatshefte, XLVIII, 4.

GŒTHE

320. BAUMANN (G.). — *Die Tagebücher Gœthes. Der « Geist » der « Gegenwart ».* Euphorion, 1956, I.

321. HEITNER (R. R.). — *The effect of the « Hamburgische Dramaturgie » on Gœthe's « Auf dem See ».* **G.R.**, XXXI, 1.

322. GOLDSTEIN (M.). — *Allein mit Gœthes Faust.* Deutsche Rundschau, 1955, 9.

323. HENNING (J.). — *Zu Gœthes Philosophiebegriff.* Deutsche Vierteljahrsschrift, 1955, 4.

324. LINDENAU (H.). — *Die Geistesgeschichtlichen Voraussetzungen von Gœthes « Iphigenie ».* Zeitschrift für deutsche Philologie, 75, 2.

325. LUZZATTO (Guido L.). — *L' « Ifigenia in Tauride » di Gœthe dalla prosa alla poesia.* Dioniso, XVIII (1955), N° 1.

326. MATHAUS (C. de). — *Gœthe : del imprescriptible trascendente en el humano hacer.* Boletin de Estudios Germanicos (Univ. de Cuyo), III, 1955.

327. MOENKEMEYER (H.). — *Das politische als Bereich der Sorge in Gœthes Drama « Die Natürliche Tochter »*. Monatshefte, XLVIII, 3.

328. SCHRIMPF (H. J.). — *Silvie von Ziegesar und die Gœtheschen Altersdichtungen aus der Zeit von* 1802 *bis* 1809. Deutsche Vierteljahrsschrift, 1955, 4.

329. TECCHI (Bonaventura). — *Il Götz nello spirito di Gœthe.* Fiera Letteraria, XI (1956), N° 22.

HAUPTMANN (Gerhardt)

330. FIEDLER (Ralph). — *Die Späten Dramen Gerhardt Hauptmanns Versuch einer Deutung.* München, Bergstadtverlag W. G. Korn, 1954, 151 p.

SCHILLER (Friedrich)

331. DUVIGNAUD (J.). — *Métamorphoses du théâtre de Schiller,* Critique, N° 105, 1956.

332. GISSELBRECHT (A.). — *Schiller et la nation allemande.* Paris, Ed. Sociales, 1956, in-8° cour., 128 p.

333. LEROUX (Robert). — *Schiller, poète de la grandeur.* Bull. de la Fac. des Lettres de Strasbourg, 1955, N° 2.

334. MANN (Thomas). — *Essai sur Schiller.* Paris, Presses Universitaires de France, 1956, Coll. Allemagne d'Aujourd'hui.

335. ROHRS (H.). — *Schillers Philosophie des Schönen.* Euphorion, 1955, N° 1.

336. TECCHI (Bonaventura). — *Minna von Barnhelm.* Idea, VIII (1956), N° 15.

ZUCKMAYER (Carl)

337. — *Carl Zuckmayer und sein Werk.* Frankfurt/Main, S. Fischer, 1956, 188 p.

AMERIQUE LATINE

338. SILVA VALDÉS (Fernán). — *En la carpa del picahero empezó a funcionar nuestro teatro circular.* La Prensa, Buenos-Aires, 28 octobre 1956.

AUTRICHE

HOFFMANNSTHAL (Hugo von)

339. — *Lustpiele III.* Francfort, Fischer, 1956, 404 p.

340. — *Le réalisme magique de Hugo von Hoffmannsthal.* Cahiers du Sud, XLII, 333.

341. BRION (Marcel). — *Hoffmannsthal et l'expérience du labyrinthe.* Ibid.

342. HEUSS (Th.). — *Hugo von Hoffmannsthal.* Universitas, 1955, 10.

343. MASUI (J.). — *Hugo von Hoffmannsthal, le poète de la poésie.* Cahiers du Sud, XLII, 333.

GRILLPARZER

344. KOSCH (Fr.). — *Grillparzers Staatsdramen.* Germanische-Romanische Monatschrift, VI, 1.

MELLS (Max)

345. STIX (Goffredo). — *Die Geistlichen Spiele Max Mells.* Siculorum Gymnasium, VII (1954), p. 42-69.

MUSIL (Robert Edler von)

346. KALOW (G.). — *Robert Musil e il suo drama « Die Schwärner ».* S., 123-124, 1956.

BELGIQUE

MAETERLINCK (Maurice)

347. COMPERE (Gaston). — *Le théâtre de Maurice Maeterlinck.* Bruxelles, Académie Royale de Langue et Littérature Française, 1955.

MOGIN (Jean)

348. BODART (R.). — *Jean Mogin ou le sacrement du silence.* Le Thyrse 1956, N° 6.

CHINE

349. LUCIGNANI (Luciano). — *Il teatro cinese.* Belfagor, XI (1956), p. 137-147.

CONGO BELGE

350. CLOOSTER (Ange). — *Toneel in Kong im overgangsstadium.* Het Toneel, 1956, N° 6.

351. UGUEUX (E.). — *Congo! mon beau théâtre.* **Th.B.**, N° 9, 1956.
Sur une pièce indigène conçue selon les méthodes de la commedia dell'arte.

ESPAGNE

352. BRAVO-VILLASENTE (Carmen). — *Teatro español* (xv^e^ s.). Consegna, XV, N° 178.

353. CARRENO (Eduardo). — *Por el siglo de oro español* (glosas, citas y referencias). Caracas, Imprenta Lopez, 1955.

354. LAPESA (Rafaël). — *Sobre el « Auto de los Reyes Magos » sus rimas anómalas y el posible origen de su autor.* Homenaje a Fritz Kruger, Mendoza, 1952-1954.

355. VALBUENA BRIONES (Angel). — *Consideraciones en torno de la fuente de « Amor, honor y poder ».* **B.C.**, Vol. VIII, N° 2.

356. WADE (Gerald E.). — *A summary of « Algunos aspectos del teatro del siglo de Oro », by J. Herro.* Ibid.

CALDERON

357. FREDEN (Gustaf). — *La cena del Amor.* Instituto Ibero-Americano de Gotemburgo, Madrid, Insula, 1954, 56 p.

358. HESSE (Everett W.). — *El arte calderoniano* en *« El mayor monstruo, los celos ».* Clavileño, VII, N° 38.

359. MINGUET (C.). — *Interprétations de « la Vida es sueño ».* **L.N.L.**, N° 138, 1956.

360. SCHALK (Fritz). — *Calderon : Das Leben ist Traum.* Die Tribüne. Halbmonatsschrift der Bühnen der Stadt Köln. 25. Jahrg. 1955-1956, Heft 21.

CERVANTES

361. MORALES OLIVER (Luis). — *La resonancia de Africa en Cervantes.* Archivo del Instituto de Estudios Africanos [Madrid], V, N° 17.

CRUZ VARELA (Juan)

362. BARSOTTI (Rosanna C. de). — *Una tragedia inédita de Juan Cruz Varela.* Ed. Ateneo. Buenos-Aires, 1954.

GARCIA LORCA (Federico)

363. CALTOFEN (R.). — *Der Sänger des Volkes Federico Garcia Lorca.* Deutsche Rundschau, juin 1956.

364. CHABROL (J. P.). — *Grenade a retrouvé les assassins de Lorca.* **L.F.**, N° 641, 1956.

365. EMMANUELI (E.). — *Le poète assassiné.* Preuves, N° 67.

366. SCHONBERG (J. L.). — *Federico Garcia Lorca.* Paris, Plon, 1956.

INES DE LA CRUZ (Juana)

367. — *Obras completas III : Autos y loas.* Ed. Alfonso Méndez PLANCARTE. Mexico-Buenos Aires, Fondo de Cultura Economica, 1955.

MARTINEZ RUIZ (José) [AZORIN]

368. — *Dos comedias.* Ed. by Francisco UGARTE. Boston-New-York, Houghton Mifflin C°, 1952, XXI-169 p.

369. BACQUERO ROJANES (M.). — *Elementos rítmicos en la prosa de « Azorin ».* Clavileño, N° 15.

370. RAND (Marguerite C.). — *« El licenciado Vidriera » created by Cervantès, recreated by « Azorin ».* Hispania [Washington] XXXVII, p. 141-151.

MIRA DE AMESCUA

371. WILSON (Margaret). — *« La próspera fortuna de Don Alvaro de Luna » : an outstanding work by Mira de Améscua.* Bulletin of Hispanic Studies, XXXIII, N° 1.

ROJAS (Fernando de)

372. GILLET (J. E.). — « *Comedor de huevos* » (?) (Celestina, A. 1). **H.R.**, XXIV, N° 2.

373. GILMAN (St.). — *Fortune and space in « La Celestina »*. Romanische Forschungen [Francfort], LXVI, 3-4.

ROJAS ALARCON (Andrés de)

374. SIMON DIAZ (José). — *Las obras de Rojas Alarcon*. **R.L.**, VIII, N° 16.

RUIZ DE ALARCON (Juan)

375. GREEN (Otis H.). — *Juan Ruiz de Alarcon and the topos « Homo deformis et pravus »*. Bulletin of Hispanic Studies, XXXIII, N° 2.

RUIZ IRIARTE (V.)

376. FERNANDEZ CUENCA (Carlos). — *Quinientas cuartillas y dos o tres meses necessita V. Ruiz Iriarte para escribar una comedia*. Correo Literario [Madrid], III, N° 53.

PEMAN (José Maria)

377. FERNANDEZ CUENCA (Carlos). — *Para J. M. Pemán la unidad de su labor está en la poesia*. Ibid., N° 51.

378. PORTOLES (J. A.). — *Entrevista con el poeto José Maria Pemán*. Estudios [Pittsburgh], 1953, N° 3.

379. VANIA. — *José Maria Pemán*. Ciervo, 1955, N° 38.

SASTRE (Alfonso)

380. GARZO (Eugenio). — *El teatro de Alfonso Sastre*. Cuadernos hispanoamericanos, [Madrid] XXI, 1954, p. 213-215.

381. MORENO (G. J. M.). — *Con Alfonso Sastre*. Correo Literario [Madrid] VI, 1955, N° 10.

TIRSO DE MOLINA

382. HESSE (Everett) et McCRARY (William). — *The Mars-Venus struggle in Tirso's « El aquiles »*. Bulletin of Hispanic Studies. [Liverpool] XXXIII, N° 3.

383. LA JOIE (R. G.). — *La singularidad de los dos errores de la « Segunda Parte de las Comedias » del maestro Tirso de Molina* 1635. **B.H.**, LVII, N° 4.

VEGA (Lope de)

384. FISHLOCK (A. D. H.). — *Lope de Vega's « La Hermosa Ester » and Pinto Delgado's poema de la Reyna Ester; a comparative study*. Bulletin of Hispanic Studies [Liverpool], avril 1955.

385. FRADEJAS LEBRERO (J.). — *De Lope de Vega y E. M. de Villegas*. **R.L.**, VIII, N° 16.

386. LEIGHTON (Ch. H.). — *La fuente de « La quinta Florencia »*. Nueva Revista de Filologia Hispanica, X, N° 1.

387. MENENDEZ PIDAL (M. G. de). — *De Lope de Vega y del romancero*. Zaragoza, 1953.

388. PIERCE (Frank). — *The literary epic and Lope's « Jerusalem conquistada »*. Bulletin of Hispanic Studies, [Liverpool] XXXIII, N° 2.

389. RICARD (R.). — *Sacerdoce et littérature dans l'Espagne du Siècle d'Or. Le cas de Lope de Vega*. Les Lettres Romanes, X, [1956], 39-49.

390. RUEGG (M. A.). — *Aspectos originales en el arte dramático de Lope de Vega*. Clavileño, VII, N° 37.

391. ZABALA (Arturo). — *Alusión de Lope de Vega a unos supuestos amores valencianos*. Estudios dedicados a Menendez Pidal, VI, Madrid, C.S.I.C., 1956.

ETATS-UNIS

FAULKNER (William)

392. CEZAN (Claude). — *Faulkner est le plus grand écrivain contemporain, nous dit Albert Camus*. **N.L.**, N° 1516, 1956.

O'NEILL (Eugène)

393. ESQUER TORRES (R.). — *La risa en la obra de O'Neill.* **R.L.**, VIII, N° 16.

ANDERSON (Sherwood)

394. ROSSI (Sergio). — *Sherwood Anderson.* Aevum, XXIX (1955), p. 559-574 [avec une notice bibliographique].

Voir aussi N° 398.

FRANCE

395. CASABLANCA (Marta). — *El teatro en París.* Rosario, Ed. Austral, s.d.

396. COHEN (Gustave). — *Etudes d'histoire du théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance.* Paris, Gallimard, 1956, 452 p. ill.

397. *La comédie latine en France dans la seconde moitié du* XII^e^ *siècle.* In Etudes d'Histoire du Théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance. Cf. N° 396.

. — *La scène des Pèlerins d'Emmaüs.* Ibid.
. — *La scène de l'aveugle et de son valet.* Ibid.
. — *Le mystère du Siège d'Orléans.* Ibid.
. — *Un Recueil de farces inédites du* XV^e^ *siècle.* Ibid.
. — *La renaissance du théâtre.* Ibid.

398. GRENZMANN (W.). — *Weltdichtung der Gegenwart.* Bonn, Athenaüm Verlag, 1955, 460 p.

CLAUDEL, BERNANOS, MAURIAC, GIDE, SARTRE, ANOUILH, ELIOT, GREENE, MARSHALL, HEMINGWAY, WILDER.

399. LEWICKA (H.). — *Notes sur quelques pièces du « Recueil de farces » inédites du* XV^e^ *siècle.* Romania, 1955, N° 3.

400. NELSON (R. J.). — *The play-within-a-play in french dramatic literature : different conception of the theater defined through the study of a dramatic technique.* [Thèse Columbia Univ. 1955]. Dissertation Abstracts, N° 8, 1955.

ACHARD (Marcel)

401. — *Les filles d'aujourd'hui sont des canards sauvages.* **A.**, N° 604, 1957.

A propos de Patate.

ALAIN-FOURNIER

402. BORGAL (Cl.). — *Alain-Fournier auteur dramatique.* Le Monde Nouveau, juillet 1955.

ANOUILH (Jean)

403. — *Anouilh provoque Paris.* [A propos de « Pauvre Bitos »]. **A.**, N° 589, 1956.

Textes de Marcel AYMÉ, Pierre LAZAREFF, G. H. CLOUZOT, J. GUIGNEBERT, R. NIMIER, MORVAN LEBESQUE, J. DELANNOY, R. LAUDENBACH.

404. AMBRIERE (Francis). — *Le théâtre de Jean Anouilh.* Les Annales, N° 71, 1956.

BALZAC (Honoré de)

405. BERNET (Daniel). — *Pourquoi Balzac, Zola, Flaubert ont-ils échoué au théâtre?.* **A.**, N° 592, 1956.

406. PICON (Gaëtan). — *Balzac par lui-même.* Paris, le Seuil, Coll. Ecrivains de toujours, N° 33, 1956.

BEAUMARCHAIS

407. DONVEZ (Jacques). — *Ce que la ville de Washington doit à Beaumarchais.* **Fr. R.**, octobre 1955.

408. MOUSSY (Marcel). — *Beaumarchais hier et aujourd'hui.* Bref, 1957, N. 1°

409. PINATEL (J.). — *Les drames de Beaumarchais.* L'Ecole, 26 novembre 1955.

BECKETT (Samuel)

410. KAPADIA (Bonni). — *Beckett's « Waiting for Godot ».* **T.U.B.**, Vol. IV, N° 9.

411. NADEAU (Maurice). — *Samuel Beckett oder das Recht auf Schweigen.* Texte und Zeichen, N° 6, 1956.

412. VIVIER (Marie de). — *A propos de Samuel Beckett.* Le Thyrse, 1956, N° 9.

BERGERAC (Cyrano de)

413. BRIDENNE (J. J.). — *Il y a trois cents ans Cyrano de Bergerac est mort.* Lectures Culturelles, juillet-août 1956.

415. THERIVE (André). — *Le centenaire de Cyrano de Bergerac.* Rivarol, 28 juillet 1955.

BERNANOS (Georges)

416. BIGEARD (G.). — *Les Carmélites de Bernanos et l'histoire. Une des martyres : Marie-Anne Brideau.* L'Ecole, 4 février 1956.

CAMUS (Albert)

417. MAQUET (Albert). — *Albert Camus ou L'invincible été.* Paris, Debresse, 1956, 18 × 13, 128 p.

CLAUDEL (Paul)

418. — *La Ville* (Deuxième version). **P.T.**, N° 114.

419. — *L'Annonce faite à Marie.* Edition augmentée d'une variante de l'Acte IV et suivie de commentaires de Paul Claudel ainsi que de la *Lettre à une jeune fille allemande*, Club du Meilleur Livre, Théâtre, 1955.

420. ANDRIEU (Jacques). — *La foi dans l'œuvre de Paul Claudel.* Toulouse, Privat, Coll. Nouvelle Recherche, 1955.

421. AUBRIANT (Michel). — *Paul Claudel par la grâce de Dieu.* **P.T.**, N° 114, ill.

422. BEAUMONT (E.). — *The understanding of Paul Claudel.* The Month, June 1955.

423. CASSA SALVI (Elvira). — *La lirica di Claudel e il suo realismo trasfiguratore*, Humanitas, juin 1955.

424. CATTAUI (Georges). — *La symbolique de Claudel et le cygne des Coûffontaine.* Critique, août 1955.

425. FORESTIER (M. D.). — *Claudel et nous.* Le Chef, juillet-août 1955.

426. FOWLIE (W.). — *Claudel as dramatist.* The Sewanee Review, Spring 1956.

427. GRANGETTE (H.). — « *L'annonce faite à Marie* » *et la folie de la croix.* Allez... Enseignez..., janvier 1956.

428. JOHN (Robert). — *Welt und Mensch bei Paul Claudel.* Wissenschaft und Weltbild, Dezember 1955.

429. LAVALLÉE (Marie Marthe). — *The artistic world of Paul Claudel* [Thèse Colombia Univ.]. Dissertation abstracts, N° 2.

430. LE GRAND (Albert). — *Claudel et la cathédrale des jours futurs.* Culture, juin 1955.

431. LE HARDOUIN (Maria). — « *Partage de Midi* » *ou la vocation de l'impossible.* Table Ronde, Janvier 1956.

432. MESSIAEN (Pierre). — *Réflexions sur Paul Claudel.* Les Amis de Saint-François, mai-juillet 1955.

433. MONDOR (P. C.). — *Souvenir de Paul Claudel.* Résonances, 4e trimestre 1955.

434. MULLENDERS (Nicolas). — *Une muse qui est la grâce.* Marches Romanes, janvier-juin 1955.

435. PHILIPPS (E. M.). — *Paul Claudel : two unpublished letters.* **Fr. R.**, juillet 1955.

436. ROGER (Juan). — *Paul Claudel.* Razón y Fe, décembre 1955.

437. SELNA (B.). — *Paul Claudel : Prison and « The Satin Slipper ».* Renascence, Summer 1955.

438. SURER (Paul). — *Etudes sur le théâtre français contemporain. VI : Le théâtre chrétien, Paul Claudel.* **I.L.**, novembre-décembre 1955.

439. TRUBEL. — *Paul Claudel.* Contemporary Review, janvier 1956.

440. UNTEREINER (R.). — *Notes pour servir à la lecture de Paul Claudel.* Bulletin de l'Association Guillaume Budé, octobre 1955.

441. URMENETA (de). — *Sobre la estética claudeliana.* Revista de ideas estéticas, octobre-décembre 1955.

442. VALOIS (Charles). — *Clé de Claudel.* Les Cahiers Viatoriens, avril 1955.

443. VIAL (Fernand). — *Paul Claudel.* The American Society Legion of Honor Magazine, Summer 1955.

444. WILD (Alfred). — *Qui est Paul Claudel?* Gazette de Lausanne, 14-15 janvier 1956.

CORNEILLE (Pierre)

445. COUISSIN (Pierre). — *Pauline et l'amour.* Enseignement chrétien, novembre 1955.

446. — « *Polyeucte* » *la tragédie de la grâce divine ou de la volonté humaine.* Ibid., mars 1956.

447. DOOLITTLE (J.). — *Heroism and passion in « Polyeucte ».* Symposium, Winter 1954.

448. GÈHLE (Heinz). — *Pierre Corneille.* Deutsche Rundschau, 1956, N° 6.

449. HARVEY (L. E.). — *The denouement of « Melite » and the role of the nourrice.* **M.L.N.**, mars 1956.

450. REIJONEN (Tuuli). — « *Murhenäytelmän isän* » *Pierre Corneillen syntymästa* 350 *vuotta.* **H.S.**, N° 130, 6 juin 1956.

451. RENYNGHE DE VOXVRIE.— *Les La Tour du Pin et Corneille à Ypres.* Tablette des Flandres, [Bruges], 1955.

452. SICILIANO (Italo). — *Corneille.* Venezia, Ed. La Goliardica, [1955], in-8° IV-251 p.

453. YARROW (P. J.). — *The denouement of « Le Cid ».* **M.L.N.**, juillet 1955.

CROMMELYNCK (Fernand)

454. LEMARCHAND (Jacques). — *Fernand Crommelynck et « Les Amants puérils ».* Nouvelle N.R.F., N° 41, 1956.

DRIEU LA ROCHELLE

455. — *Drieu La Rochelle.* La Parisienne, octobre 1956.
Textes de P. ANDREU, Jean BERNIER, J. CHARDONNE, L. COMBELLE, Maurice MARTIN DU GARD, Paul MORAND, Michel MOURRE, François NOURISSIER, Willy de SPENS, Le suicide de DRIEU LA ROCHELLE *(texte d'un tract diffusé après la mort de* D. L. R.). *Bibliographie.*

DUMAS père (Alexandre)

456. BONNEROT (J.). — *Actualité d'Alexandre Dumas.* Bulletin du Bibliophile, 1955, N° 6.

DUMAS fils (Alexandre)

457. — *George Sand-Dumas fils.* Correspondance **R.P.**, janvier 1957.

458. SAUNDERS (Edith). — *The patron of courtesans* [Marie Duplessis]. The 20th Century, August 1955.

FEYDEAU (Georges)

459. — *Théâtre complet.* Paris, Le Bélier, 1957.
Vol. XI : Tailleur pour dames, l'Age d'or, Le Bourgeon.

FLORIAN (J. P. Claris de)

460. — *Commémoration du bi-centenaire de sa naissance.* Avant-propos de Jean BOUCOIRAN. Sommiers, Imp. Demontoy, 1956.

GARNIER (Robert)

461. VIROLLE (Roland). — *Commentaires de textes. Un matamore assyrien au XVI^e siècle.* L'Ecole, 29 octobre 1955.
Nabuchodonosor, « Les Juifves » *de Robert* GARNIER.

GIDE (André)

462. BATTISTINI (E.). — *Religgendo il teatro di A. Gide.* La Fiera Letteraria, 19 juin 1956.

GIRAUDOUX (Jean)

463. BEUCLER (A.), CLAVEL (M.), DUTOURD (J.), SAINVAL (Cl.). — *Giraudoux mis en accusation?* **A.**, N° 606.

464. GOLÉA (Antoine). — *Jean Giraudoux, Franzose und Weltbürger.* Programmheft « Bühnen der Landeshauptstadt Kiel », Jahrgang 1955-1956. H. 13.

465. MADIS (Alex). — *A la taverne du Panthéon* [*Souvenirs*]. Revue des Deux Mondes, 1er avril 1956.

HUGO (Victor)

466. — *A propos de l'adaptation des « Misérables » par Paul Achard, la pièce de Charles Hugo et Paul Meurisse.* **L.F.**, N° 627.

467. COURVILLE (Xavier de). — *Première préface de « Cromwell ».* Revue des Deux Mondes, 1956, N° 15.

468. MAURIAC (François). — *Hugo deux fois solitaire.* **F.L.**, N° 563, 1957. *A propos de l'adaptation des* Misérables.

469. REVEL (Bruno). — *Victor Hugo* 1802-1830. *La vittoria romantica.* Milano C. Marzorati, 1955.

IONESCO (Eugène)

470 HOLAPPA (Pentti). — *Ionesco.* Parnasso [Porvoo], N° 6, 1956.

JARRY (Alfred)

471. — *Comment est né « Ubu Roi ».* Les Cahiers du Folklore, N° 1, octobre-décembre 1955.

472. DRUART (René). — *Un témoignage sur la générale d' « Ubu Roi ».* Cahiers du Collège de Pataphysique, N° 23.

473. — *Notes sur la seconde représentation d' « Ubu Roi ».* Ibid.

JODELLE

474. COHEN (Gustave). — *La « Cléopâtre captive » de Jodelle.* In Etudes d'Histoire du Théâtre au Moyen Age et à la Renaissance. Cf. N° 396.

LA CHESNAIS (Nicole de)

475. MAROT (Pierre). — *Nicole de la Chesnais auteur de la « Condamnation de Banquet ».* In Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel, T. II. Paris, Soc. de l'Ecole des Chartes, 1955.

LANG (André)

476. AUBRIANT (Michel). — *André Lang et le bonheur d'écrire.* **P.T.**, N° 116.

MARIVAUX

477. — « *Le Télémaque travesti* ». Introduction et commentaires par F. Deloffre. Genève-Lille, Droz-Giard, 1956, Coll. Textes Littéraires Français, N° 68.

MAROT (Clément)

478. COHEN (Gustave). — *Clément Marot et le théâtre.* In Etudes d'Histoire du Théâtre au Moyen Age et à la Renaissance. Cf. N° 396.

MISTRAL (Frédéric)

479. *Documents pour servir à l'histoire de la Renaissance provençale.* Gap, Ophrys, 1955, Publications de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, N° 11.

480. TALADOIRE (B. A.). — *Examen dramatique de « la Reine Jeanne ».* In Mélanges mistraliens, Publications de la Faculté des Lettres de Montpellier, Presses Universitaires, 1955.

MOLIERE

481. — *Théâtre complet.* Texte établi, avec préface, chronologie, de la vie de Molière, bibliographie, notices, notes, variantes et lexique par Robert Jouanny, Paris, Garnier, 1956, 2 Vol. brochés in-16, 996 et 932 p. ou 1 Vol. 1.920 p.

482. BALDINGER (Kurt). — *Etwas über Moliere Grammaire und grand'mère.* Wissenschaftliche Zeitschrift der Fr. Schiller Universität Jena Gessell schafts und Sprachwissenschaftliche Reihe, 1955-1956, H. 2-3.

483. CAYLUS (Comte de). — *Lettre à J. B. Rousseau, 20 juillet* 1731, s.l. In Autographes de Mariémont.
Au sujet d'une édition de Molière.

484. HÉBERT (Rodolphe-Louis). — *An episode in Moliere's Amphitryon and cartesian epistemology.* **M.L.N.**, juin 1955.

485. MARSHALL (R. G.). — *Some recent studies on Moliere.* Symposium, Spring 1955.

486. MELESE (Pierre). — *Les demeures parisiennes de Molière.* **M.F.**, N° 1122.

487. MONGREDIEN (Georges). — *Les biographes de Molière au XVIII^e siècle.* **R.H.L.**, 1956, N° 3.

488. PEYRE (Sully-André). — *Enseignez-moi Molière.* Marsyas, mars 1955.

489. ROBERT (René). — *Des commentaires de première main sur les chefs-d'œuvre les plus discutés de Molière.* Revue des Sciences Humaines. janvier-mars 1956.
En appendice : Le Dom Juan *de Molière a-t-il été interdit?*

MONTHERLANT (Henry de)

490. — *Montherlant répond aux critiques.* **A.**, N° 592, 1956.

491. — *Face à mes personnages.* **N.L.**, N° 1535, 1957.

492. — « *Brocéliande* » *est une tragédie de l'amour-propre.* **A.**, N° 591, 1956.

493. — *Pourquoi j'ai écrit* « *Brocéliande* » *après avoir renoncé au théâtre.* Ibid., N° 590.

494. CHASTAND (E.).— *Port-Royal.* Le Christianisme au XX^e siècle, 4 août 1955.

495. DATAIN (Jean). — *Montherlant et l'héritage de la Renaissance* suivi de *Le sang des Malatesta* et *Montherlant et les généalogistes*, par Louis de Saint-Pierre. Paris, Amiot Dumont, 135 × 185, 1956.

MUSSET (Alfred de)

496. — *Georges Sand-Alfred de Musset. Correspondance. Journal intime de George Sand* (1834). Texte établi et annoté par Louis Evrard. Monaco, Edit. du Rocher, 1956.

497. GUILLEMIN (Henry). — *Grandeur de Musset.* Journal de Genève, 11-12 mars 1956.

498. JAMIESON (P. J.). — *Musset, de Quincey and Piranesi.* **M.L.N.**, fév. 1956.

499. MOREAU (Pierre). — *Des difficultés de la critique génétique à propos de* « *On ne badine pas avec l'amour* ». **I.L.**, janvier-février 1956.

PAGNOL (Marcel)

500. AUBAREDE (G. d'). — *L'œuvre théâtrale de Marcel Pagnol.* **P.T.**, N° 115.

RABELAIS

501. COHEN (Gustave). — *Rabelais et le théâtre.* In Etudes d'Histoire du Théâtre au Moyen Age et à la Renaissance, Cf. N° 396.

502. — *Rabelais et la légende de Saint-Martin.* Ibid.

RACINE (Jean)

503. BOISDEFFRE (P. de). — *Racine après trois siècles.* **E.**, octobre 1956.

504. BOWRA (Sir Maurice). — *The simplicity of Racine.* Oxford, Clarendon Press, 1956.

505. DE NARDIS (Luigi). — *Racine e la critica italiana contemporanea.* Idea, VII (1955), N° 47.

506. LALOU (René). — *Ce mystérieux Monsieur Racine.* **H.M.**, N° 119, 1956.

507. LAPP (John C.). — *Aspects of Racinian tragedy.* Toronto Univ. Press, London, G. Cumberledge, 1956.

508. LEBOIS (André). — *Jean Racine, né à Uzès.* Revue de la Méditerranée, janvier-février 1956.

509. PICARD (R.). — *Itinéraires de Jean Racine.* **R.P.F.**, 1956, N° 10.

510. POMMIER (Jean). — *Créations en littérature.* Paris, Hachette, 1955.
RACINE, BALZAC, MUSSET.

511. — *Le « papa » du petit Racine.* Les Cahiers de l'Ouest, N° 9, janvier 1956

512. STONE (J. A.). — *Sophocles and Racine : a comparative study in dramatic technique.* Dissertation Abstracts, 1955, N° 8.

513. TOUCHARD (Pierre-Aimé). — *La Du Parc était-elle Bérénice?.* **A.**, N° 591, 1956.

514. VANUXEM (J.). — *Racine et le Carnaval de* 1683. *La comédie des « Apartemens ».* **R.H.L.**, 1955, N° 3.

515. VIROLLE (R.). — *Le dénouement d' « Andromaque ».* L'Ecole, 7 janv. 1956.

ROLLAND (Romain)

516. — *Lettre à Camille Corney.* In Programme des *Loups* à la Comédie de Provence.
Publiée pour la première fois dans la brochure « Le théâtre à travers les âges », Grand Théâtre Municipal de Bordeaux, saison 1929-1930.
. *Lettre à Malwida von Meysenbug.* Ibid.

517. GUYON (Bernard). — *Péguy, éditeur des « Loups ».* Courrier des Amis de la Comédie de Provence, 1956, N°s 3-4.

RONSARD

518. COHEN (Gustave). — *Ronsard et le théâtre.* In Etudes d'Histoire du Théâtre au Moyen Age et à la Renaissance. Cf., N° 396.

ROSTAND (Edmond)

519. DRESDEN (S.). — *Het Probleem der Literaire Werkeligkheid « La Princesse Lointaine ».* Leiden, Universitaire Pers, 1954.

SARDOU (Victorien)

520. — *La véritable Madame Sans-Gêne.* Historia, N° 118, 1956.

VIGNY (Alfred de)

521. GUILLEMIN (Henri). — *Trois textes inédits de Vigny.* Journal de Genève, 14-15 août 1955.
Lettre à Eugène Sue, 26 août 1843. *Première version de l'avant-propos de « Quitte pour la peur ». Plan d'une nouvelle comédie, 16 janvier* 1853.

VILLIERS

522. — *Apothicaires de comédie : deux œuvres de Villiers, rival de Molière.* Revue d'Histoire de la Pharmacie, septembre 1955.

VILLIERS DE L'ISLE ADAM

523. — *« La Tentation ».* Scènes inédites publiées par Pierre-Georges CASTEX. **R.H.L.**, 1956, N° 1.

524. BOLLERY (Joseph). — *Documents inédits sur Villiers de l'Isle Adam.* Ibid.

525. RAITT (Alan W.). — *Etat présent des études sur Villiers de l'Isle Adam.* **I.L.**, 1956, N° 1.

VOLTAIRE

526. — *Lettres inédites à Constant d'Hermenches,* Paris, Correa, 1956, 19 × 14, 216 p.

ZOLA (Emile)

527. — *L'adaptation de l' « Assommoir » et de « Nana » à la scène* [d'après les lettres de William Busnach à Zola 1876-1902]. Miroir de l'Histoire, novembre 1955.

GRANDE-BRETAGNE

528. — *Shakespeares Zeitgenossen.* Herausgeber, Erich LOEWENTHAL. 2 Bände. 1. Band : Komödien. 2. Band : Tragödien. Heidelberg, Schneider, 1956, 889 und 807 p.
Vingt-et-une pièces de LILLY, GREENE, JONSON, FLETCHER, MASSINGER, HEYWOOD, KYD, MARLOWE, WEBSTER *et* FORD.

529. HUGHES (Leo). — *A century of english farce.* **Princeton, Princeton Univ.** Press, 1956, VI-307 p.

530. WINCHESTER STONE Jr (G.). — *The authorship of « Tit for Tat », a manuscript Source for 18th Century theatrical history.* **T.N.**, Vol. X, N° 1.

531. REBORA (Pietro). — *Teatro inglese contemporaneo.* Nuova Antologia, Fev. 1956, p. 281-290.

BEAUMONT et FLETCHER

532. APPLETON (W. W.). — *Beaumont and Fletcher : a critical study.* **London,** Allen and Unwin, 1956.

BRIDIE (James)

533. PRIESTLEY (J. B.). — *James Bridie and the theatre, a tribute.* **Listener,** N° 1435, 1956.

GILBERT

534. ST VINCENT TROUBRIDGE (Sir). — *Another Gilbert « Borrowing ».* **T.N.**, Vol. X, N° 1.

FLETCHER (John)

535. BEECHAM (Sir Thomas). — *John Fletcher.* **Oxford,** Clarendon Press. 23 p.

MARLOWE (Christopher)

536. — *Arden of Faversham et nous.* **English,** Spring, 1956.

MAUGHAM (Somerset)

537. MANDER (R.), MITCHENSON (J.). — *Theatrical companion to Maugham.* London, Rockliff.

SHAKESPEARE (William)

538. BOLTON (J. S. Q.). — *Worn pages in Shakespeare's manuscripts.* **Sh. Q.,** VII, N° 2.

539. BRITTIN (N. A.). — *The Twelth night of Shakespeare and of Prof. Draper.* Ibid.

540. BUNDSCHER (Barbara). — *Drottning Elisabeth Skrev Shakespeare pjäser.* Nya Pressen. [Helsinski]. N° 150, 1956.
La Reine Elisabeth a écrit les drames de Shakespeare.

541. DONNO (E. S.). — *Cleopatra again.* **Sh. Q.,** VII, N° 2.

542. EVANS (A. J.). — *Shakespeare's magic circle.* London, Barker, 1956.

543. GŒTHE. — *Shakespeare à n'en plus finir.* **R.T.**, N° 34.

544. MAURICE (Martin). — *William Shakespeare.* Unica traduzione autorizzata di Lucina Lombardo Frezza. Milano, Ed. Tip. Rizzolo e C., 1955, in-8°, 360 p.

545. MAXIMILIANUS (P.). — *Shakespeare en Horatius.* Neophilologus, ap. 1956.

546. MUIR (K.). — *Shakespeare and Lewkenor.* The Review of English Studies, VII, N° 26.

547. PACK (R.). — *« Macbeth » : the anatomy of Loss.* The Yale Review, XLV, N° 4.

548. OBERTELLO (Alfredo). — *La morte di Cleopatra in Shakespeare. Nota interpretativa.* Vita e pensiero XXXVIII (1955), p. 696-699.

549. PALADINO (Santi). — *Un italiano autore delle opere shakespeariane.* Saggio. Milano M. Castaldi, 1955, 16°, 139 p.

550. PARTRIDGE (E.). — *Shakespeare's Bawdy. A literary and psychological essay and a comprehensive glossary.* London, Routledge and Kegan Paul, 1955,Nelle Ed. rev. et aug. X-225 p.

551. SCOUTEN (A. H.). — *The increase in popularity of Shakespeare's plays.* **Sh. Q.,** VII, N° 2.

552. SPROULE (A. F.). — *A time scheme for Othello.* Ibid.

553. VIANU (Tudor). — *Shakespeare si antropologia Renasterii,* **Te.**, 1956,n° 1.
Shakespeare et l'anthropologie de la Renaissance.

SHAW (G. B.)

554. *The Centenaries of G. B. Shaw and William Archer.* Drama, Autumn 1956, N° 42.

Six lettres de G. B. Shaw au Dr Gilbert Murray. Conférence (1921) *de N. Archer sur Galsworthy, Barrie et Shaw.*

555. CHESTERTON (G. K.). — *G. B. Shaw.* **S.**, N° 125.

556. LEDERER (M.). — *George Bernard Shaw.* Deutsche Rundschau. Baden-Baden, juin 1956.

557. PIHLSTROM (Bengt). — *Shaw och samhället - aktuellt i dag som i gar.* **Hbl.**, N° 149, 1956.

Shaw et la société.

558. SIMONI (R.). — *G. B. Shaw* **I.D.**, N° 238, avec bibliog.

GRECE

559. RUAUD (Jean). — *Le Théâtre grec contemporain.* **T.P.**, N° 22, 1957.

ITALIE

560. — *Teatro Italiano,* I : *Le origini e il rinascimento,* a cura di Silvio d'Amico. Milano, Ed. Nuova Accademia editrice, 1955, in-8°, 711 p., 13 pl.

561. — *Teatro del seicento,* a cura di Luigi Fasso. (La Letteratura Italiana. Storia e testi, Vol. 39.) Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi ed., 1956, in-8°, LIV-1260 p.

Sommaire : I-11 *melodramma* (Ottavio Rinuccini; II *Il dramma pastorale* (Battista Guarini); III, *La tragedia* (Federico della Vallb, Carlo Dottori(. IV, *La Commedia* (Michelangelo Buonarrotti il giovane, Carlo Maria Maggi, Carlo Giambattista Tana); V, *Appendice* (scenari della Commedia dell'Arte).

562. — *Indice del teatro italiano contemporaneo.* **R.**, VI, N°s 7-8.

A. Bertolini, Ugo Betti, Giuseppe Bevilacqua, Enzo Biagi, Oreste Biancoli, Valentino Bompiani, Anna Bonacci, Luigi Bonelli.

563. (IL TIBERINO). — *Dialetto nostro al Teatro Rossini. Da Giggi Zanazzo a Checco Durante.* Capitolium, XXXI, 1956, p. 62-64, ill.

564. GHILARDI (Fernando). — *Le origini del teatro italiano e San Francesco,* L'Italia Francescana, XXX (1955), p. 341-351; XXXI (1956), p. 81-87.

565. LOPEZ (Guido). — *Album* 1916 : *ricordo di un'epoca e alcuni brani inediti. Dall'epistolario Lopez-Nicodemi.* Fiera Letteraria, XI (1956), N° 6, p. 4.

566. MANZA, (Adalgisa). — *Le rappresentazioni sacre nel biellese.* Milano, Ed. Vita e pensiero, 1955, in-8°, 146 p.

567. PULLINI (Giorgio). — *Teatralità di alcune commedie del'500.* Lettere Italiane, VII (1955), p. 68-97.

568. — *Il teatro italiano del primo dopoguerra* (1916-1928). **Dr.**, Anno III, 1956. N° 4.

569. REBORA (R.) et CATTANEI (G.). — *Teatro e Risorgimento.* Genova, Centro per il Teatro della Università, 1956, in-8°, 66 p.

570. RUSSO (Luigi). — *Novelle del Decamerone sceneggiate.* Belfagor, X (1955), p. 564-567.

571. TOSCHI (Paolo). — *Le reliquie viventi del dramma sacro.* Corso di storia delle tradizioni popolari. Lezioni per l'anno accademico 1954-1955. (Università degli Studi di Roma). Facoltà di Lettere e Filosofia. Roma, Ed. dell' Ateneo, 1955, in-8°, 148 p.

572. — *Le origini del teatro italiano.* Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1955, in-8°, XIV-767 p. 81, ill.

573. VINCIGUERRA (Mario). — *Il teatro drammatico di oggi nel Sud.* Prospettive meridionali, II (1956), N° 2, p. 9-11.

574. YARROW (P. J.). — *The Theban brothers in Italian tragedy.* Orpheus, I, sett. 1954, p. 136-148.

ALVARO (Corrado)

575. — *Ricordo di Alvaro.* **S.**, N° 123-124, 1956.

576. V. B. — *Sono trenta giorni che Alvaro è morto.* Ibid.

ARETINO (Pietro)

577. LAINI (Giovanni). — *Il vero Aretino.* Saggio critico. Firenze, G. Barbèra, 1955, in-8°, 396p.

ARIOSTO (Ludovico)

578. RUSSO (Luigi). — *Ludovico Ariosto : le opere minori.* In Appendice : A. Fogazzaro. Anno Accademico 1954-1955 (Università degli studi di Pisa). Pisa, Ed. Tip. Libreria goliardica (lit), 1955, in-8°, 138 p.

BACCHELLI

579. REBORA (R.). — *L' « Amleto » di Bacchelli.* **S.**, N° 126, 1956.

BETTI (Ugo)

580. M. A. — *Commedie postume di Ugo Betti.* **Dr.**, III, N° 2.

581. FIOCCO (Achille). — *Carattere e opere di Ugo Betti.* Nuova Antologia, XC, (1955), agosto, p. 517-526.

CALVINO (Vittorio)

582. — *Ancora addio.* 1 acte. **I.D.**, N° 239-240, 1956.

BRANCATI (Vitaliano)

583. FROSINI (Vittorio). — *Brancati e il teatro.* Galleria, V (1955), p. 302-306.

D'ANNUNZIO (Gabriele)

584. ALLODOLI (F.). — *Due lettere a Leo S. Olschki.* Nuovi inediti dannunziani. **Sc. I.**, 1956, N° 9.

585. COHEN (Gustave). — *Gabriele d'Annunzio et « Le Martyre de saint Sébastien ».* In Etudes d'Histoire du Théâtre au Moyen Age et à la Renaissance, voir N° 396.

586. DODERET (A.). — *Vingt ans d'amitié avec Gabriele d'Annunzio.* Edit. du Cerf-Volant, 1956, in-16.

587. VERNIERI (Nicola). — *Teatro dannunziano.* Iniziative, IV (1955), N° 4, p. 19-21.

DELLA VALLE (Federico)

588. *Tutte le opere.* A cura di Pietro Gazzani. Milano-Verona, A. Mondadori, 1955, in-16, 624 p.

589. GORRA (Marcello). — *Conobbe il Manzoni il teatro di F. Della Valle?* Belfagor, XI (1956), p. 89-96.

DE ROBERTO (Federico)

590. DE CHIARA (Ghigo). — *Sepolte vive : Il Rosario.* Maschere, N° 1, p. 21-22.

FABBRI (Diego)

591. FISCHEL (Albert). — *Diego Fabbri : Prozess Jesu.* Die Tribüne. Halbmonatsschrift der Bühnen der Stadt Köln. 25. Jahrg. 1955-56, Heft 21.

592. GIUNCHI (O.). — *Diego Fabbri.* **L.N.L.**, N° 138, 1956.

FERRARI (Paolo)

593. — *« La satira e Parini » e « Nessuno va al campo ».* A cura di Paolo Lecandano. Milano, A. Rizzoli, e C., 1955, in-16, 288 p.

FRACCAROLI (Arnoldo)

594. RIDENTI (Lucio), MORTEO (G. R.). — *Arnoldo Fraccaroli.* **I.D.**, N° 238.

FOSCOLO (Ugo)

595. NATALI (Giulio). — *Come si legge una tragedia sbagliata.* Arcadia, Atti e memorie, II, N° 4, 1954, p. 190-200.

GIACOSA (Giuseppe)

596. — *Comme le foglie.* Commedia in quattro atti. Milano-Verona, A. Mondadori, 1955, in-16, 160 p.

597. PANDOLFI (Vito). — *Il mondo di Giuseppe Giacosa.* **I.D.**, N°s 239-240, 1956.

GOLDONI (Carlo)

598. — *I pettegolezzi delle donne.* Commedia in tre atti. Introduzione e note di Eugenio Levi. Milano, C. Signorelli, 1955, in-8°, 65 p.

599. — *Gli' innamorati.* Commedia in tre atti. Introduzione e comm. di G. I. Lopriore. Messina, d'Anna, 1956, in-16, 130 p.

600. — *Commedie scelte.* Vol. I, Con prefazione di Ferdinando Carlesi. Vol. II, con prefazione di Giulio Caprin e note di Ferdinando Carlesi. Roma, Ed. Cremonese, 1955, in-16, 2 Vol. XXIV-495, XX-441 p..

601. — *La casa nova.* Commedia in tre atti. Introduzione e commento di Eugenio Levi. Milano. C. Signorelli, 1955, in-8°, 77 p.

602. — *Il Campiello.* Commedia in cinque atti. Introduzione e commento di Eugenio Levi. Milano, C. Signorelli, 1955, in-8°, 83 p.

603. BELLOMO (B.). — *Un amico di Carlo Goldoni.* (Francesco Albergati). **So. I.**, N° 8, 1956.

GOZZI (Carlo)

604. BARONCELLI (B.), DAS ROS. — *Una novella del Firenzuola ridotta « ad uso di scena » da Carlo Gozzi.* **Dr.**, Anno III; Vol. I, 1956.

605. DELEANU (Horia). — *Triumful lui Goldoni.* **Te.**, 1956, N° 4.

606. MARONE (Gherardo). — *La comedia del arte y la reforma de Carlos Goldoni.* Ed. Centro Italiano di Studi in Argentina, Buenos-Aires, 1956.

JACOPONE DA TODI

607. MANCINI (Franco). — *Per talune interpretazioni delle Laude di Jacopone.* Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, XXIV (1955), p. 126-129.

LUDOVICI (Cesare Vico)

608. LOMBARDI (Olga). — *Omaggio a Ludovici.* Fiera Letteraria, XI, (1956), N° 17, p. 7.

MODENA (Gustavo)

609. LUPO GENTILE (Michele). — *Gustavo Modena.* Idea. VIII, (1956), N° 2, p. 3.

MAFFEI (Scipione)

610. — *Epistolario,* 1700-1755. A cura di Celestino Garibotto (Accademia di agricoltura scienze e lettere di Verona). Milano, Giuffrè, 1955, in-8°, 2 vol.

611. PIGHI (Giovanni Battista). — *Scipione Maffei.* Convivium, XXIII, 1955, p. 556-574. [Bibliog.

612. SILVESTRI (Giuseppe). — *Scipione Maffei e il suo teatro.* La Scala, 1955, N° 68, p. 14-18.

MANZONI (Alessandro)

613. — *Lettura dell'Adelchi.* A cura di Antonietta Gaglio. Palermo, U. Manfredi, 1955, in-8°, 339 p.

614. LOPRIORE (G. I.). — *Il Manzoni e la « Riforma Letteraria » romantica.* Convivium, mai-juin et juillet-août 1955.

MARINETTI (F. T.)

615. MARINETTI (Benedetta). — *Il minor numero di parole e di gesti.* Maschere, I, 1956, N° 2, p. 18-19.

METASTASIO (Pietro)

616. — *Drammi scelti.* A cura di L. Marcolongo-Gionger. Roma, Ed. Cremonese, 1955, in-16, XXVIII-303 p.

PELLICO (Silvio)

617. — *Erodiade,* Tragedia di S.P. Secondo la stampa torinese del 1860 presso l'Unione Tipografica-editrice con a fianco l'intarsio scenico di Giovanni Orsini per la buona recotazione. Milano, M. Gastaldi, 1955, in-16, 141 p.

PIRANDELLO (Luigi)

618. — *Empedocle e Pirandello. La continuità dello spirito classico nella terra agrigentina.* Discorso tenuto in occasione della inaugurazione dell'anno scolastico 1954-1955, il 24 novembre 1954. Agrigento, Tip. Dima e C., 1955, in-8°, 261 p.

619. STEINBY (Gunnel). — *Pirandello.* Présentation de l'Œuvre de Pirandello lors d'une visite du Piccolo Teatro de Milano. **H.**, N° 227, 13 sept. 1956.

POLIZIANO (Angelo)

620. — *Mostra del Poliziano nella Biblioteca Medicea Laurenziana.* Manoscritti libri rari, autografi e documenti. Firenze, 23 settembre-30 novembre 1954. Catalogo a cura di Alessandro Perosa. Premessa di Teresa Lodi. Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. V. Centenario della nascità di Angelo Poliziano (1454-1954). Firenze, G. C. Sansoni (Tip. Giuntina), 1955, in-8°, 6 pl.

TASSO (Torquato)

621. CHIAPPELLI (F.). — *Studi sul Tasso.* Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Genève, octobre 1955.

622. WEHMEYER (Bianca). — *L' « Aminta » del Tasso e il « Pastor Fido » del Guarini confrontati nella loro poesia d'amore.* Torino. Tip. Artigianelli, 1955, in-8°, 20 p.

VERGA (Giovanni)

626. — *Opere,* a cura di Luigi Russo. Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1955, in-8°, XXXIV-982 p.

VIOLA (C. G.)

624. *Il rapporto attuale tra autore ed attore.* **I.D.**, N°s 239-240, 1956.
A propos de sa pièce Venerdi Santo.

VIVIANI (Raffaele)

625. MINERVINI (Roberto). — *La voce delle voci di Napoli.* Maschere, I, 1956, N° 3, p. 9-11.

626. RUSSO (Luigi). — *I « Pescatori » di Raffaele Viviani.* Belfagor, XI, 1956, p. 180-182.

ZARDI (Federico)

627. *Il premio Marzotto* 1955 *di teatro : Federico Zardi.* Fiera Letteraria, X, (1955), N° 48, p. 5.

JAPON

628. — *Hanagatami.* [La corbeille de fleurs ou les fleurs du souvenir]. Nô anonyme traduit du japonais par Y. Fukui et P. Arnold. **R.T.**, N° 34.

629. — *Hatsuyuki.* [Première neige]. Nô anonyme traduit du japonais par Y. Fukui et P. Arnold. Ibid.,

630. — *Izutsu.* [La Margelle]. Nô anonyme traduit du japonais par Y. Fukui et Paul Arnold. Ibid.,

PAYS SCANDINAVES

IBSEN

631. — *Huit spécialistes nous affirment « Ibsen résistera aux caprices de la mode ».* **A.**, N° 597, 1956.
Textes de : J. Marchat, P. A. Touchard, M. Jamois, G. Bauer, J. Mercure, G. Suarès, M. Gravier, M. Casarès.

632. BERNET (D.). — *Ibsen reste le plus audacieux dramaturge du XIX^e siècle.* **A.**, N° 597, 1956.

633. COLLINS. — *The Ibsen profile : Notes on Ibsen productions in* 21 *colleges.* Scandinavian Studies, 28, I.

634. ENCKELL (Olof). — *Ibsen i vagskalen.* **H.**, N° 131, 7 juin 1956; N° 145, 21 juin 1956; N° 169, 17 juillet 1956.

635. GABRIELI (Mario). — Ibsen. **S.**, N° 125.

636. KOOLHAAS (A.). — *Ibsen en Shaw en de Dramatische logica.* Het Toneel, 1956, N°s 3-4.

637. KUCKOFF (A. G.), ERPENBECK (F.). — *Ibsen in Oslo.* **T.Z.**, 1956, N° 8
Le cinquantenaire de la mort d'Ibsen.

638. REIJONEN (Tuuli). — *Nuori Ibsen.* **H.S.**, N° 116, 23 mai 1956.

FISCHER (Leck)

639. KIVIMAA (Arvi). — *Leck Fischer poissa.* **U.S.**, 1956, N° 147.

STRINBDERG (August)

640. ALKAZI (E.). — *The poetic image.* **T.U.B.**, Vol. IV, N° 8.
Sur Père de Strindberg.

641. BERENDSOHN (W. A.). — *August Strindberg. Ein Geborener grammatiker.* München, A. Langen - G. Müller, 1956, 91 p.

642. I. D. — *Auf den Spuren August U. Frida Strindbergs.* Neuphilologische. Mitteilungen, LVII, 1-2.

POLOGNE

643. KRECZMAR (Jersy). — *Polemiki teatralne.* Warszawa, Czytelnik, 1956, 276 p.
Sur l'interprétation théâtrale des grands écrivains : MICKIEWICZ, FREDRO, *etc.*

644. LEWANSKI (Julian). — *Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia.* Wroclaw, Ossolineum, 1956, 312 p.
Etudes sur la littérature dramatique en Pologne, à l'époque de la Renaissance.

645. SZANIAWSKI (Jersy). — *W poblizu teatru.* Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1956, 234 p.
Souvenirs d'un auteur dramatique.

MICKIEWICZ (Adam)

646. — *Adam Mickiewicz*, 1798-1855. Hommage de l'Unesco à l'occasion du 100e anniversaire de sa mort. Paris, Gallimard, 1955, 277 p.

VICENTE (Gil) *PORTUGAL*

647. PESTANA (Sebastião). — *Estudos gilvicentinos : XIV, XV, XVI, XVII,* Revista de Portugal, XXI, Nos 144, 145, 146, 147, 1956.

GARRETT (Almeida)

648. CIDADE (H.). — *Almeida Garrett. Comment les voyages à l'étranger ont préparé les « Viagens na minha terra ».* Bulletin des Etudes Portugaises de l'Institut Français au Portugal, XVIII, 1954.

649. TERTULIAN (N.). — *Transformarea conceptiei asupra istoriei în opera lui Camil Petrescu : De la « Danton » la « Balcescu » si « Un om intre oameni ».* Viata Romîneasca, 1954, N° 7, p. 375-384.
Evolution de la conception de l'histoire dans l'œuvre de C. Debrescu, de Danton *à* Balcesco *et* Un homme parmi les hommes.

MORAX (René) *SUISSE*

650. BREULEUX (Hélène). — *René Morax dramaturge, poète, philosophe.* **R.T.**, N° 34.

U.R.S.S.

TCHEKHOV (Anton)

651. GUERRE (J.). — *La sœur de Tchékhov vit toujours à Yalta.* **N.L.**, N° 1526, 1956.

652. ZUNIGA (Juan). — *Tchékhov, escritor do seu tempo.* Vértice, N° 152, 1956.

VIII

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

653. — *Théâtre des Nations.* IIIe Festival de Paris. Brochure in-4° extraite de Théâtre de France, T. VI, ill.

654. — *Le T.N.P.* (Théâtre National Populaire) *en tournée d'été.* Bref 1957, N° 2.

655. — *Rapport du VIe Congrès de l'I.I.T.* s.l.n.d., in-4° multigraphié, 64 p.

656. BATTISTELLA (Antonio). — *Diario d'un attore.* **I.D.**, N° 239-240, 1956.
La tournée du Piccolo Teatro de Milan en Grande-Bretagne, Suisse, Finlande, Scandinavie, Allemagne, Autriche.

657. BRION (Marcel). — *Le Festival International du théâtre.* Revue des Deux Mondes, 1956, Nos 15-16.

658. DAMERINI (G.). — *Venezia crede di aver avuto un Festival di arte drammatica, ma è un errore.* **I.D.**, Nos 239-240, 1956.

659. MAULNIER (Thierry). — *Le théâtre des Nations.* Preuves, N° 66.

660. ORDYNSKI (Ryszard). — *Z mojej wlóczegi.* Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1956, 434 p.

« Mes vagabondages ». *Rencontres et collaborations avec* REINHARDT, STANISLAWSKI, Sarah BERNHARDT, MOISSI, JOUVET, d'ANNUNZIO, PIRANDELLO, SHAW, CHAPLIN, P. NEGRI *et autres.*

ALLEMAGNE-AUTRICHE

661. WAIS (K.). — *Schillers Wirkungsgeschichte im Ausland.* Deutsche Vierteljahrsschrift, 1955, 4.

ALLEMAGNE-ESPAGNE

662. PEMAN (J. M.). — « *El gran Cardenal* ». Adaptacion libre del drama de Herald van LEYDEN « *El Cardenal* ». Arte Gráficas Fernandez, 1951.

ALLEMAGNE-ETATS-UNIS

663. PAETEL (K. O.). — *Deutsches Theater in America.* Deutsche Rundschau [Francfort[, 1955, N° 3.

ALLEMAGNE-FINLANDE

664. SCHMEIDLER (Marie-Elisabeth). — *Das deutsche Drama auf dem finnischen Nationaltheater* 1890-1905. *Ein Kapitel deutsch-finnischer Geistesbeziehungen.* Wiesbaden, Harrassowitz, 1956. 100 p., Ural-Altaische Bibliothek, Band 3.

ALLEMAGNE-FRANCE

665. BRECHT (Bertolt). — *Théâtre.* Paris, l'Arche, 1956.

T.V. : La Bonne âme de Sé-Tchouen, *texte français de* G. SERREAU *et* J. STERN. Tambours dans la nuit, *texte français de* G. BADIA. Le procès de Lucullus. *texte français de* Michel HABART.

666. KLEIST (H. von). — *Théâtre.* Traductions par Stephan GEISSLER et Paul MORAND, Paris, Denoël, 1956.

Catherine de Heilbroon. Le Prince de Hombourg. La cruche cassée. Penthésilée.

667. ZUCKMAYER (Carl). — *Le général du diable.* La Table Ronde, 1956. Adapt. de Thierry MAULNIER et Pol QUENTIN.

668. FURNESSE (N. A.). — *Georg Buchner's translation of Victor Hugo.* **M.L.R.**, janvier 1956.

669. LONGCHAMP (F.). — *Une « bévue » de Nerval traducteur de Gœthe.* Bulletin du Bibliophile, 1955, N° 3.

670. SCHILLER. — *Don Carlos.* Adapt. de Ch. CHARRAS. L'Avant-Scène, N° 140.

671. MANN (Thomas). — *Fiorenza.* Acte I. Traduction de Jean Lambert. **M.F.**, N° 118.

ALLEMAGNE-GRANDE-BRETAGNE

672. NOCK (Fr. J.). — *E.T.A. Hoffmann and Shakespeare.* Journal of english and germanic Philology [Evanston], LIII, 3.

ALLEMAGNE-ITALIE

673. LESSING (G. E.). — *Drammaturgia d'Amburgo.* Introduzione, versione e note di Paolo CHIARINI. Bari, Laterza, 1956, LXXII-442 p.

674. ZUCKMAYER (Carl). — *Il Capitano di Köpenick.* [Der Hauptmann von Köpenick]. Vers. italiana di Mario SPAGNOL. **S.**, Nos 123-124, 1956.

675. SCHILLER (Friedrich). — *Il coro nella tragedia* (über den Gebrauch des Chors in der Tragödie). Traduzione a cura di Nocolò Di FEDE. Gela, Ed. Scuola d'avviamento prof. commerciale, 1955, 32°, 42 p.

AUTRICHE-ITALIE

676. HOFMANNSTHAL (Von Hugo). — *Elettra.* A cura di G. BEMPORAD. Firenze, Vallecchi Ed., 1956, in-8°, 115 p.

677. MUSIL (R. E. Von). — *I Fanatici.* [Die Schwärmer] vers. italiana d Lila JAHN. **S.** Nos 123-124, 1956.

ESPAGNE-FRANCE

678. GARCIA LORCA (F.). — *Théâtre.* III. Paris, Gallimard, 1956, in-12, 312 p.
Petit Théâtre. Le Jeu de Don Cristobal. Lorsque cinq ans seront passés. Le public. La Maison de Bernarda Alba.

680. CASONA (Alejandro). — *La justice du Corregidor.* Farce en 1 acte. Adaptation française d'André Camp. L'Avant-Scène, N° 140.

681. — *L'Espagne et le théâtre français contemporain.* Bulletin de l'Institut Français en Espagne [Madrid], décembre 1955.
Traductions françaises de pièces espagnoles, pièces françaises sur des thèmes espagnols; note bibliographique.

ESPAGNE-ITALIE

682. GARCIA LORCA (F.). — *La casa di Bernarda Alba.* (La Casa de Bernarda Alba). Traduzione di Amedeo Recanati. Prefazione di Vito Pandolfi. Roma. Ed. Leo, Libreria editrice organizzazione, 1955, in-16, 80 p.

683. FUCILLA (J. G.). — *Relaciones hispano-italianas.* Madrid, 1953.

684. MANCINI (Guido). — *Calderón in Italia.* Anno Accademico 1954-1955. Pisa, Ed. Libreria Goliardica (lit.), 1955, in-8°, 116 p.

685. UNAMUNO (Miguel de). — *Romanzi e drammi. Nebbia. Adele Sanchez. La zia Tula. Tre novelle esemplari e un prologo. Sant'Emanuele buono, martire. Il romanzo del Signor Sandalio giocatore di sacchi. Fratel Giovanni. L'altro.* A cura du Flaviarosa Rossini. Roma, G. Casini, 1955, in-8°, XIX-583 p.

ESPAGNE-PAYS SCANDINAVES

686. CLAVERIA (E.). — *Estudios Hispano-Suecos.* Grenade, Univ. de Grenade, 1954.
Le Cid *dans le Nord de l'Europe.*

ESPAGNE-PORTUGAL

687. GLASER (E.). — *The literary Fame of Cervantes in 17th Century Portugal.* **H.R.**, ill., 1955.

ETATS-UNIS-ALLEMAGNE

688. FRENZ (Horst). — *Eugene O'Neill in Deutschland.* Euphorion, Band 50, Heft 3.

FRANCE-ALLEMAGNE

689. LEDER (Lily).— *Zwei Gastspiele in West Berlin.* **T.Z.**, 1956-N° 11, p. 44-45.

FRANCE-GRANDE-BRETAGNE

690. — *The Dumasian,* Summer 1956.
Au sommaire : Dumas à Londres en 1857. *Liste chronologique des œuvres authentiques de Dumas. Dumas en anglais. Dumasiana.*

691. PADGETT (L. E.). — *Dryden's edition of Corneille.* **M.L.N.**, mars 1956.

FRANCE-ITALIE

692. GIRAUDOUX (Jean). — *Ondina.* Versione italiana di Sergio Morando. **S.**, N° 126, 1956.

693. FRANCE (A.). — *Crainquebille.* Tràd. di M. Fanoli. Prefazione di G. Ferrara. Firenze, Parenti, 1956, in-16, XV-136 p.

694. BECKETT (S.). — *Aspettando Godot.* Trad. di C. Fruttero. Torino, Einaudi, in-16, 1956, 128 p.

695. DUMAS père (Alexandre).— *Kean, genio e sregolatezza.* (Kean ou Désordre et génie). Adattamento di Jean-Paul Sartre. Tre tempi e sei quadri. Trascrizione per lo spettacolo di Vittorio Gassman e Luciano Lucignani. Bologna, L. Capelli, 1955, in-16, 281 p., 8 pl.

696. MOLIERE (J. B.). — *Commedie scelte.* Tradotte con prefazione e note da Silvio Pons. Roma, Ed. Cremonese, 1955, in-16, XXVIII-438 p.

697. — *Critica a « La scuola delle mogli ». « Improvvisazione a Versailles ».* Milano, La Fiaccola, 1956, in-24, 119 p.

698. — *Le Misanthrope.* Avec notes et commentaire par André Dixmier. Roma, A. Signorelli, 1955, in-16, 183 p.

699. — *Les Fourberies de Scapin.* A cura di Franco Izzi. Torino, A. Garzanti, 1955, in-16, 102 p.

700. MUSSET (Alfred de). — *Fantasio e Il ne faut jurer de rien.* Introduzione e note di A. Mor. Torino, S.E.I. Società Ed. Internationale, 1956, in-16, 158 p.

700. RACINE (Jean). — *Esther.* Introduzione e note di Arturo Credali. Torino, s.e.i. Soc. Ed. Internationale, 1955, in-8°, 175 p.

702. — *Teatro.* Traduzione, introduzione e note a cura di Marie Ortiz. Firenze, G. C. Sansoni, 1955, in-8°, CXLVIII-837 p.

703. ROMAINS (Jules). — *Knock o il trionfo della medicina.* (Knock ou le Triomphe de la Médecine). Traduzione di Silvano d'Arborio e Luigi Motta. Prefazione di Adriano Tilgher. Roma, Ed. Leo, Libreria editrice organizzazione, 1955, in-16, 78 p.

FRANCE-U.R.S.S.

704. ORANE (Alice). — *Un théâtre français à Moscou.* Etudes Soviétiques, N° 99.

705. *Pièces françaises sur les scènes moscovites.* Ibid., N° 99.

706. MIGNON (Paul-Louis). — *La tournée du T.N.P. en U.R.S.S., Finlande. Danemark, Norvège.* Bref, N° 1, 1957.

707. *Le T.N.P. au jour le jour en U.R.S.S.* **P.T.**, N° 114.

GRANDE-BRETAGNE-ESPAGNE

709. VAREY (J. E.). — *Notes on english theatrical performers in Spain : Part II* (1583-1868). **T.N.**, Vol. X, N° 43.

GRANDE-BRETAGNE-FRANCE

710. SHAKESPEARE (W.). — *Comme il vous plaira.* Trad. de J. J. Mayoux. Paris, Aubier, 1956, 261 p.

711. — *Scènes de Macbeth.* Trad. de Pierre Jean Jouve. **M.F.**, N° 1114.

712. — *La Nuit des Rois.* Introduction, traduction et préface par F. Carrere et C. Chenin. Paris, Aubier, 1956, Coll. Bilingue.

GRANDE BRETAGNE-ITALIE

713. SHAKESPEARE. — *Re Enrico IV.* A cura di G. Baldini. Roma, Signorelli, 1956, in-8°, 221 p.

714. — *Riccardo III.* Traduzione di C. Vico Lodovici. Torino, Einaudi, 1956, in-16, 195 p.

715. — *Il teatro.* Trad. di C. Rusconi. Roma, Astra, 1956, 2 Vol., in-8°, 352 et 296 p.

716. — *Il mercante di Venezia.* Traduzione di Cesare Vico Ludovici, Torino, Einaudi, 1955, in-16, 143 p.

717. — *Riccardo II.* Ibid., 147 p.

718. — *Storie inglesi. Re Enrico VI, con tutt'intera la contesa fra le due famiglie di Lancaster e York.* (The First, the Second, The Third Part of King Henry the sixth). Traduzione di Gabriele Baldini. Milano, A. Rizzoli, 1955, in-16, 342 p.

719. — *La Tempesta.* Traduzione di Salvatore Quasimodo. Introduzione di Luigi Berti. Torino, G. Einaudi, in-16, XIV-108 p.

720. — *Tragedie Scelte. (Macbeth, Re Lear. Romeo e Giuletta. Otello. Amleto).* Traduzione di Carlo Rusconi. Roma, Ed. Cremonese, 1955, in-16, XII-499 p.

721. — *Giuletta e Romeo.* Traduzione e adattamento di Luigi Lazzarini. Milano, Tel, Tip. ed Lucchi, 1955, in-16, 223 p.

722. — *Commedie scelte. La Tempesta, Il Mercante di Venezia, Molto strepito per nulla. La bisbetica domata. Le allegre donne di Windsor.* Con introduzione e note di Ferdinando Carlesi. Traduzione di Carlo Rusconi, Roma, Ed. Cremonese, 1955, in-16, XVI-396 p.

723. — *Amleto, Otello, Mercante di Venezia, Romeo e Giuletta, Macbeth, Re Lear.* Milano, Rizzoli, 1956, in-16.

724. — *Amleto* .Testo riveduto, con versione a fronte, dall'inglese, introduzione e commento a cura di Raffaello Piccoli. Firenze, G. G. Sansoni, 1955, in-16, XXXIII-316 p.

725. — *Teatro inglese della restaurazione e del settecento. Dryden, Otway, Congreve, Farquhar Gay, Lillo, Goldsmith, Sheridan.* A cura di Gabriele Baldini. Firenze, Sansoni, 1955, in-8°, CXX-891 p.

726. SHAW (G. B.). — *Le quattro commedie gradevoli. Le armi e l'uomo. Candida. L'uomo del destino. Non si sa mai.* Unica traduzione autorizzata di Paola OJETTI. Milano-Verona, A. Mondadori, 1955, in-16, 354 p.

GRANDE-BRETAGNE-U.R.S.S.

727. PASTERNAL (Boris). — *Comment j'ai traduit Shakespeare en russe.* **L.F.**, N° 647, 1956.

HONGRIE-ITALIE

728. NAGY (A.). — *L'Ungheria nella letteratura drammatica italiana.* Corvina, juillet-décembre 1952, janvier-juin 1953.

IRLANDE-ALLEMAGNE

729. O'CASEY (Sean). — *Des Bischofs Freudenfeuer* (The Bishop's Bonfire). Ein trauriges Stück im Polkatakt. Deutsch von E. FREUNDLICH, Lieder von G. ANDERS. Emsdetten Westf., Lechte ,1956, 173 p. Dramen der Zeit, Band 18

730. YEATS (William Butler). — *Das Einhorn von den Sternen* (The Unicorn from the Stars). Deutsch von H. E. HERLITSCHKA. Emsdetten Westf., Lechte, 1956, 89 p. Dramen der Zeit, Band 14.

ISRAEL-ITALIE

731. LEIVIK (H.). — *Il Golem.* Trad. G. KALK LUBATTI. Milano, Scuola Superiore di Studi Ebraici, 1956, in-8°, 140 p.

ITALIE-ALLEMAGNE

732. CHIUSANO (I. A.). — *Il teatro italiano in Germania.* **S.**, N°s 123-124, 1956.

733. PODESTA (Giuditta). — *Kafka e Pirandello.* Humanitas, XI, 1956, p. 230-244.

734. TENSCHERT (Joachim). — *Schule moderner Schauspielkunst.* **T.Z.**, 1956, N° 11, p. 45-48.

Le Piccolo Teatro à la V. Bühne Berlin. « Le Serviteur de deux maîtres » *avec Marcello Moretti.*

ITALIE-AMERIQUE-LATINE

735. PELAYO (Félix M.). — *Teatro italiano en Buenos Aires.* Ed. Centro Italiano di Studi in Argentina. Buenos Aires, 1956.

ITALIE-ESPAGNE

736. CHICHARRO de LEON (J.). — *Pirandelismo en la literatura española.* **L.N.L.**, N° 138, 1956.

737. SHERGOLD (N. D.). — *Ganassa and the commedia dell'arte in 16th Century Spain.* **M.L.R.**, LI, N° 3, 1956.

ITALIE-FRANCE

738. — *Pirandello nous a-t-il influencé?* **A.**, N° 602, 1957.

Réponse de Giacomo ANTONINI, Georges NEVEUX, Eugène IONESCO, Jean VAUTHIER.

739. PIRANDELLO — *Comme avant, mieux qu'avant* et *l'Etau.* Adaptation française de M. A. COMNÈNE. L'Avant-Scène, N° 130.

740. — *Theatre, VII.* Version française de M. A. COMNÈNE et B. CRÉMIEUX. Paris, Gallimard, 1956, in-16, double cour.

L'Etau. Le Bonnet de fou. Cedrats de Sicile. Bellavita. Le Brevet. L'offrande du Seigneur du navire. La raison des autres.

741. FABRI (Diego). — *Théâtre.* Adaptation de M. ARNAUD. Paris, Gallimard, 1956.

Vol. I : Inquisition. Procès de Famille. Le Séducteur.

742. PERMAN (R.C.D.). — *The influence of the commedia dell'arte on french theatre before* 1640. **Fr. St.**, octobre. 1955.

743. SCARPETTA. — *Misère et noblesse.* 3 actes, adaptation de J. FABBRI. L'Avant-Scène, N° 141.

PAYS SCANDINAVES-FRANCE

744. IBSEN (Henrik). — *Hedda Gabler.* L'AvantScène, N° 143.

PAYS SCANDINAVES-ITALIE

745. IBSEN (Henrik). — *Quando noi morti ci destiamo.* Milano, La Fiaccola, 1956, in-24, 144 p.

U.R.S.S.-ALLEMAGNE

746. SAASTAMOINEN (Tyyne). — *Thomas Mannin näkemys Tsehoviin.* Parnasso [Porvoo]. N° 3, 1956.

Jugement de Thomas Mann sur Tchékhov.

U.R.S.S.-FRANCE

747. GORKI (Maxime). — *Les Bas-Fonds.* Traduction de R. Doboujinski et Sacha Pitoeff. Paris, Editeurs Français Réunis, 1956.

748. TCHEKHOV (Anton). — *Ivanov.* Version française de Nina Gourfinkel et Jacques Mauclair. Paris, l'Arche, Coll. pour un Théâtre Populaire, N° 1.

U.S.A.-ITALIE

749. WILDER (Thornton). — *Drammi brevi. Lungo pranzo di Natale. Vettura letto « Hiawatha ». Felice viaggio.* Prefazione di Nicola Manzari. Roma, Libraria editrice organizzazione, 1955, in-16, 92 p.

YOUGOSLAVIE-ITALIE

750. CRONIA (Arturo). — *Teatro serbo-croato.* Milano, Nuova Academia editrice, 1955, in-8°, 232 p.

*Panorama du théâtre serbo-croate et la traduction italienne de la trilogie ragusaine d'*Ivo Vojnovic.

IX

THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre amateur

751. — *Le sixième concours national du Théâtre universitaire et amateur.* **E.T.**, N° 36.

752. BUERKI (F. A.). — *Stagecraft for non-professionnals.* Wisconsin University Press, 1956.

b) Théâtre scolaire et universitaire

753. BULOW-HANSEN (Tage). — *Le théâtre des écoliers.* Revue Danoise, 1956, N° 10.

754. COHEN (Gustave). — *Expériences théophiliennes.* In Etudes d'Histoire du Théâtre du Moyen Age et de la Renaissance. Cf. N° 396.

Souvenirs sur les Théophiliens, groupe de théâtre médiéval de la Sorbonne.

755. DUCHEMIN (J.). — *Le groupe de théâtre antique de Poitiers.* Bulletin de l'Association Guillaume Budé, 1956, N° 2.

756. DUGAN (John T.). — *Il teatro nella scuola americana.* **S.**, N° 125.

757. ELIZALDE (I.). — *San Ignacio de Loyola y el aniguo teatro jesuístico.* Razón y fe, CLIII, N^{os} 696-697.

758. LOWE (R. W.). — *L'Opéra de Collège en Belgique, XVII^{e} et XVIII^{e} siècles.* Etudes Classiques, XXIV, N° 2, avril 1956.

759. M. A. — *Teatro e scuola.* **Dr.**, III, N° 2.

760. MAcGOWAN (Kenneth). — *The University Theatre.* **T.U.B.**, Vol. IV, N° 8.

761. MARCHETTI (Italiano). — *Il teatro per i ragazzi.* In: Problemi della letteratura per l'Infanzia in Europa. Atti delle « Giornate europee » tenute in Firenze del 27 al 30 maggio 1954 (Ministero della Pubblica Istruzione. Centro didattico nazionale di studi e documentazione). Firenze, Ind. tip. fiorentina, 1955, in-8°, 228 p.

762. SIDBACK (Börje). — *Teaterverksamheten inom ungdomsföreningarna.* **Vbl.**, N° 85, 5 avril 1956.

Le théâtre dans les associations de jeunesse.

763. SIMON (Louis M.). — *Drama schools and workshops in the U.S.A.* **T.U.B.**, Vol. IV, N° 7.

X

LE THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE

764. KENDZIA (M. Luise). — *Theater für die Allerkleinsten.* **T.Z.**, 1956, N° 11.

765. NADKARUI (D. G.). — *Play for a children's theatre.* **T.U.B.**, Vol. IV, N° 7.

XI

PANTOMIME, CIRQUE ET MUSIC-HALL MARIONNETTES, OMBRES, etc.

766. — *Cirques de France.* **C.U.**, N° 23.
Cirque d'Hiver, Medrano, Pinder, Rancy, Bouglione.

767. — *Cirques étrangers.* Ibid.
Allemagne, Danemark, Angleterre, Suisse, République Argentine, U.S.A. Australie, Afrique du Sud.

768. CAMPBELL (E.). — *Le dompteur Vojtech Trubka.* Ibid.

769. CHRIST (Yvan). — *2.000 ans de Cirque au Musée des Arts et Traditions Populaires.* **A.**, N° 599, 1957.

770. COURT (Alfred). — *Mes débuts chez Ringling.* **C.U.**, N° 23, 1957.

771. DELETANG-TARDIF (Yanette). — *Thomas Mann et le cirque.* Ibid.

772. GIANI (Renato). — *Illusi e illusionisti.* La Scala, 1956, N° 74, 1956.

773. MULLE (R.). — *Voltige et acrobatie à cheval.* **C.U.**, N° 23, 1956.

774. REMY (Tristan). — *Comment l'Auguste a dépassé le clown.* **A.**, N° 598.

775. THETARD (Henri). — *Le grand cirque de Moscou.* **C.U.**, N° 23, 1956.

776. — *Les mémoires de Lorenz Hagenbeck.* Ibid.

777. VESQUE (M. J.). — *Aérostation acrobatique.* Ibid.

778. — *The Sanger story, being George Sanger Coleman story of his life, with his grandfather's « Lord » George Sanger as recorded* by John LUKENS. London, Hodder and Stoughton, 256 p.

779. — *Arbeitsgemeinschaft für das Puppenspeil* [Hamburg], N° IV, 1956-1957.

780. — *The Kabuki players.* **P.J.**, VII, N° 6.

781. — *Bear who played the bijou.* Ibid.
Canevas pour marionnettes, Detroit Puppets Theater (U.S.A.).

782. — *Puppet Parad.* Ibid.
Activités de diverses compagnies aux U.S.A. : Vagabond Trailer, George Merten, The Mounts, Gertrude Melchior, The Thirteen Clocks, The Haywards, Paul Ashley.

783. — *Festival. August* 6 *Through* 11. Ibid. et VIII, N° 1.

784. — *Puppet parad.* **P.J.**, VIII, N° 1.
Activités des compagnies James Gamble, Corpus Christi Jr League, Workshop 1955, *Fignewton Frog, Blue Lady, Exhibit* 1955, *Kungsholm.*

785. — *De Haagse Marionettenspelers.* **H.P.**, 1956, N° 1.

786. — *Sergei Obraszow's handen.* Ibid.

787. — *Ut de wereld het Poppenspel.* Ibid.
Belgique, Congo Belge, Pays-Bas, Grande-Bretagne, France, Allemagne, Suisse, Pologne, Tchécoslovaquie, U.R.S.S., Irlande, Chine.

788. — *Walter Büttner,* 1907-1954. **Per.P.**, 1956, N° 2.

789. — *Margarethe Cordes,* 1898-1956. Ibid.

790. — *Puppenspiel Reporter.* Ibid. N°s 1, 2, 3.

791. BERNET (Daniel). — *La marionnette trouvera peut-être au music-hall sa nouvelle signification.* **A.**, N° 601, 1957.

792. BORDAT (Denis) et BOUCROT (Francis). — *Les théâtres d'ombres, histoire et techniques.* Paris, l'Arche, 1956, 204 p. ill.

793. BUHRMANN (M.). — *Das Fabrige Schattenspiel.* Bern, Paul Haupt Verl.

794. BUSSTRICH (F.). — *Bewegungsmechanismus für Stockpuppenköpfe.* **Per.P.**, 1956, N° 1.

795. CONOLLY (Virginia). — *Felt puppets.* **P.J.** VIII, N° 1.

796. CONNELL (L.). — *The vagabond puppet trailer.* Ibid., VII, N° 6.
Compagnie itinérante en Californie.

797. DASTYCH (J.). — *Scheiben-Vorhang für offene Handpuppenbühnen.* **Per.P.**, 1956, N° 2.

798. DRESCHER (K. H.). — *Die « Rottacher » Puppen mit innerer Führung.* Ibid., N° 1.

799. DVORAK (J.). — *Eine Handpuppenbühne mit Rundbalkon.* Ibid., N° 2.

800. — *Presskeile für die Turrahmenbühne.* Ibid.

801. EIDAM (K.). — *Die Dramatisierung des Märchens.* Ibid., N° 3.

802. FEDOTOW (A.). — *Hebevorhang für portallose Schirmbühnen.* Ibid. N° 3.

803. — *Prinzipien für den Bau von Handpuppenbühnen.* Ibid., 1956, N° 2.

804. GARCIA LORCA (F.). — *Le lieutenant colonel de la garde civile.* Scène de marionnettes. Preuves, N° 67.

805. HAVLIK (V.). — *Stabpuppenmechaniken des Staatl. Puppentheater in Prag.* **Per. P.**, 1956, N° 1.

806. — *Plastiche Bäume und Felsen aus Konservendoscen.* Ibid., N° 3.

807. HNILICKA (V.). — *Die Mechanik mit dem Revolvergriff.* Ibid., N° 1.

808. JOHNSON (Doug). — *Toronto puppetry festival.* **P.J.**, VII, N° 6.

809. JONG (L. de) et VERHAAF (M.). — *Kleuters kunnen Werken.* Utrecht, Uitg Cantecleer.

810. KAFKA (A.). — *Transportable Handpuppenbühnen-Konstruktion « Drak ».* **Per. P.**, 1956, N° 3.

811. KAFTAN (W.). — *Beleuchtungsanlage der Rintelner Handpuppenbühne.* Ibid.

812. KOELNER (Richard). — *Marionetten.* Uitg. Basler Marionetten Theater.

813. MELCHIOR (Gertrude). — *Looking Puppetry in the eye.* **P.J.**, VII, N° 6

814. MILOVSOROFF (Basil). — *To start you thinking.* Ibid., VIII, N° 1.

815. PASCOE (P.). — *Can puppets survive?* Ibid., VII, N° 6.

816. PLATCK (F.). — *Konstruktion einer Reisebühne für Stab und Handpuppen.* **Per. P.**, 1956, N° 1.

817. — *Reise. Laufstegkonstruktion für Marionetten.* Ibid., 1956, N° 2.

818. PURSCHKE (H. R.). — *Zur terminologie des Stabpuppe.* Ibid., N° 1.

819. — *Puppen « aus einer Hand ».* Ibid., N° 2.

820. — *Der Handpuppenkasper.* Ibid., N° 3.

821. — *Der Klippe der Kunst.* Ibid., N° 2.

822. RODL (Ota). — *Wir machen javanische Puppen.* Ibid., N° 1.

823. SCHEPELMANN (E.). — *Lustige Kasperstucke fur Jung und Alt.* Ravensburg, Otto Maier Verl.

824. SCHRODER (C.(. — *Der fliegende Hut.* **Per.P.**, 1956, N° 2.

825. STEINMANN (P. K.). — *Die Raupe mit Scherenführung.* Ibid., 1956, N° 2.

826. TEMPORAL (J. L.). — *Les marionnettes à l'école.* **E.N.**, 1956, N° 36.

827. THIELE (Paul). — *Praktischer. Führungsstab für Armbewegungen von Marionetten.* **Per. P.**, 1956, N° 2.

828. — *Kleine Rechtsberatung für Puppenspieler.* Ibid., N° 3.

829. TVRDEK (F.). — *Eine Prager Pistolengriff-Mechanik.* Ibid., N° 1.

830. — *Ein Laufband für Handpuppenbühnen.* Ibid., N° 2.

831. TWAIN (Georgette). — *A day with the Mounts.* **P.J.**, VII, N° 6.
Ray et Betty Mounts directeurs du Théâtre « Sinbad the Sailor » at Richmond (U.S.A.).

XII

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

832. — *Musik der Zeit.* Herausgegeben von Heinrich LINDLAR. Heft 5 : Serge Prokofieff. 64 p. Heft 6 : Oper im XX. Jahrhundert. 71 p. Heft 7 : Benjamin Britten. 61 p. Bonn ,Boosey et Hawkes.

833. — *L'opera di Ottorino Respighi nei ricordi di Claudio Gaustalla.* Ricordiana, N.S., I (1956), p. 44-47.

834. — *Manifestazioni di attività culturali.* Vol. II [Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roma]. Roma, 1955, in-8°, p. 59.

VALABREGA (C.) : *Lutero e Bach.* GAVOTY (B.) : *Pour ou contre la musique moderne.* GUI (V.) : *La musica nella Divina Commedia.* VIGOLO (G.) : *Wagner e il Novecento.* JEPPESEN (K.(: Le Messe Mantovane *di Pierluigi da Palestrina.*

835. AMOUR (L. Maurice). — *Les musiciens de Corneille* 1650-1699. [Bibliographie musicale de Corneille au XVII^e siècle], Revue de Musicologie, juillet 1955.

836. BERTAUT (Jules). — *Un amour volcanique : Berlioz et Miss Smithson.* **F.L.**, N° 532.

837. BULMAN (Joan). — *Jenny Lind.* [Biographie], London, Barrie, XL-326 p., front., 28 pl.

838. DEBUSSY *Parle du martyre de saint Sébastien.* Lettres inédites. **N.L.**, N° 1536, 1957.

839. CANDINI (G.). — *Vita e melodie di Puccini.* **Palsc.**, N^os 57-58, 1956.

840. FELLERER (Karl Gustav). — *Paul Hindemith : Mathis der Maler.* Die Tribüne. Halbmonatsschrift der Bühnen der Stadt Köln. 25. Jahrg. 1955-1956, Heft 21.

841. GADDA CONTI (P.). — *Armonie di Giacomo Puccini* (In breve tutta la vita di un grande popolare artista). Milano, Ed. Ceschina, 1956, in-16, 200 p.

842. GALLINI (Natale). — *Il sindaco babbeo.* La Scala, N° 69, p. 52-54.
Opéra représenté à Milan au milieu du XVIII^e siècle.

843. GEDDO (Angelo). — *La Scoperta di Rita.* Ibid. N° 74, p. 40-41.
Sulla " Rita " opera di Donizetti.

844. GIBELLI (Vincenzo). — *Sugli scudi a Mosca il musicista Dzerzhinskii.* Ibid. N° 68, p. 27-31.

845. GLOUMOV (A.). — *La musique et le théâtre dramatique russe.* Essai historique, Moscou, Ed. d'Etat « Musique », 1955, 480 p [en russe].

846. GOTH (Trudy). — *La musicalissima.* La Scala, N° 72, p. 54-57.
Vita musicale della città di Vienna.

847. — *Nuvole sul teatro lirico.* Il Ponte, XII, 1956, p. 172-174.

848. HERIOT (Angus). — *The castrati in opera.* London, Secker and Warburg. 243 p., front., 7 pl., Bibi.

849. HUGUES (Spike). — *Great opera houses; a traveller's guide to their history and traditions.* London, Weidenfeld and Nicolson, 362 p., 11 pl., Bibl.

850. JARUSTOWSKI (B. M.). — *Die Dramaturgie der klassischen russischen Oper.* Berlin, Henschelverlag, 1956, 750 p.

851. VON KRAFT (Zdenko). — « *Nun setzen wir auf's Haus das Dach* ». *Zur Geschichte des Festspielhauses.* Bayreuther Festspiele, 1956. Programm « Der fliegende Holländer ».

852. LEVIK (S.). — *Souvenirs d'un chanteur d'opéra.* Moscou, Art, 1955, 473 p. [en russe].

853. LUNGHI (Fernando L.). — *Ritorno al melodrama : considerazioni su « Troilo e Cressida » di W. Walton.* Santa Cecilia, V (1956), n^os 1-2, p. 97-99.

854. *W.* — *Arthur Honegger und sein Johanna-Oratorium* Hans MERSMANN : *Honeggers « Jeanne d'Arc au Bûcher ».* Die Tribüne. Halbmonatsschrift der Bühnen der Stadt Köln, 25. Jahrg., 1955-1956, Heft. 21.

855. MOMPELLIO (Federico). — *Franco Alfano : biografia minima.* Ricordiana, N.S., I, (1955), p. 2-4.

856. MORINI (Mario). — *Antonio Ghislanzoni, tra musica e poesia.* La Scala, 1955, N° 72, p. 47-49, n° 73, p. 57-61.

857. — *Preparazione dei sette fiaschi delle « Maschere ».* Ibid., N° 75, p. 49-56.

858. — *Mascagni umorista.* Ibid, N° 69, p. 15-19.

859. — *Come nacque « Bohème ».* Ibid, N° 77, p. 23-31.
Sull'opera di Puccini. Con documenti.

860. NESTIEV (I.). — *Le Théâtre Lyrique national Stanislawski Nemirovitch-Dantchenko.* **E.S.**, N° 99.

861. — *Etoiles de la danse.* Ibid.

862. MOZART. — I. *La vita* a cura di Beniamino Dal Fabbro. II, *Le opere teatrali* a cura di Guglielmo Barblan, Giulio Confalonieri, Eugenio Gara. Claudio Sartori. *Discografia* a cura di Rodolfo Celletti. [Volume coordinato da Franco Armani]. Milano, Ed. della Scala, 1955, in-8°, 234 p.

863. Autori Varie. — *Mozart in Italia.* Milano, Ricordi, 1956, in-8°, 306 p.

864. ANDOLFI (A.). — *W. A. Mozart.* Vercelli, Unione Cattolica Artisti Italiani, s.i.d., in-8°, 45 p.

865. BARTH (Karl).— *W. A. Mozart,* 1756-1956. Genève, Labor et Fides, 1956, in-16, 51 p.

866. BREYDERT (F. M.). — *Le génie créateur de W. A. Mozart.* Paris, Alsatia, 1956. 14 × 19.

867. CARSALADE DU PONT (H. de). — *Le centenaire de Mozart.* **E.**, 1956, N° 8.

868. GUI (Vittorio). — *Wolfgang Mozart* (1756-1956). *Bicentenario della nascita.* Il Ponte, XII, 1956, p. 210-215.

869. KUHNER (H.). — *Mozart : das Geheime und das Offenbare.* Deutsche Rundschau, 1956, I.

870. MAGNANI (Luigi). — *Gœthe e Mozart.* Paragone, VII, 1956, N° 74, p.23-41.

871. OSTOJA (Andrea). — *Mozart e l'Italia.* Contributo biografico nel bicentenario della nascita. Con 10 illustrazioni e fac. simili di documenti, fra cui due lettere inedite di Leopoldo Mozart. Bologna, Tip. L. Parma, 1955, in-8°, 47 p.

872. ROLLAND (Romain). — *Quel est le vrai Mozart : l'orgueil ou la tendresse ?* **F.L.**, N° 556, 1956.

Lettres inédites, dans l'une d'elles il est parlé de la Duse.

873. OSTER (Otto). — *Carl Orff und die Archetypologie des Theaters.* Programm der Württembergischen Staatstheater Stuttgart, Jahrgang 1955-1956, H. 6.

874. VON PANDER (Oscar). — *Coincidentia oppositorum. Musikdramatische Einheit der « Meistersinger ». Coincidentia oppositorum. Musical and dramatic Unity in the « Meistersinger ».* Bayreuther Festspiele, 1956. Programm « Die Meistersinger von Nürnberg ».

875. PANNAIN (Guido). — *Da Monteverdi a Wagner. Pagine di storia della musica.* Milano, G. Ricordi e C. 1955, in-8°, 196 p.

876. — « *La figlia di Jorio* » *di d'Annunzio e Pizzetti.* Rivista musicale italiana, LVII, 1955, p. 51-54.

877. PARENTE (Alfredo). — *Difesa del Melodramma.* Rassegna Musicale, XXV, 1955, N° 1, p. 33-35.

878. PROTA-GIURLEO (Ulisse). — *Nuovi contributi alla biografia di Cimarosa.* La Scala, 1956, N° 77, p. 26-41.

879. PRO Y RUIZ (Serafin). — *Teatralerias.* (Anécdotas del teatro y de la musica). Cádiz, imp. La Gaditana, 1953, 160 p.

880. RONCAGLIA (Gino). — *Lui ci vedeva chiaro.* La Scala, 1956, N° 76, p. 13-20.

Annotations autographes de Verdi sur un livret d'Aïda, avec des notes pour la mise en scène.

881. — *La fanciulla del West.* Ibid, 1955, N° 72, p. 25-29.

882. RUGANI (Riccardo). — *Perché il verdiano « Ballo in maschera » non è un capolavoro.* Belfagor, X, 1955, p. 393-404.

883. SCHADEWALDT (Wolfgang). — *Die Hölderlinsche Antigone des Sophokles von Carl Orff.* Programm der Württembergischen Staatstheater Stuttgart. Jahrgang 1955-1956, H. 6, S. 72 ff.

884. SCHLITZER (Franco). — *Frammenti biografici di Gaspare Spontini con letiere inedite.* Siena, Tip. Ticci, 1955, in-8°, 24 p.

885. — *Antonio Sacchini. Schede e appunti per una storia teatrale.* Siena, Tip. Ticci, 1955, in-8°, 80 p.

886. SKRAUP (S.). — *Die Oper als lebendiges Theater.* Berlin, Henschelverlag, 1956, 328 p.

887. SPONTINI (Gaspare). — *Documenti Spontiniani inediti.* Raccolti tradotti e annotati dal Allessandro BELARDINELLI. Firenze, Ed. Sansoni Antiquariato, 1955, in-8°, 2 Vol., 404 et 388 p.

888. STOMPOR (St.). — *Die szenische handlung in der Opernpartitur.* **T.Z.**, Verlage zu H. 8, 1956, N° 1.

889. ULLU (Dante). — *La crisi del teatro lirico.* Idea, VIII, 1956, N° 20, p. 3.

890. VALABREGA (Cesare). — *Musica e satira in Marcello.* La Scala, 1955, N° 73, p. 71-74.

Sur Benedetto MARCELLO.

891. VAJRO (Massimiliano). — *Arrigo Boito.* Con prefazione di Andrea della CORTE. Brescia. Ed. La Scuola, 1955, in-16, 334 p.

892. RAELI (Vito). — *Miti nel melodramma.* La Scala, 1956, N° 74, p. 57-64.

893. RINALDI (M.). — *Nell' Egmont » di Beethoven l'amore per Gœthe.* Ibid. p. 35-39.

894. — « *La finta giardiniera* » *in una villa con giardino.* Ibid. 1955, N° 71, p. 18-21.

895. RIVA (Ubaldo). — *Mickiewicz e la musica.* Ibid. N° 71, p. 44-48.

Sur l'opéra « I Lituani » *de Ponchielli et Ghislazoni extrait de* « Corrado Vallenroad » *de A. Mickiewicz.*

896. VENCI (Antonio). — *La canzone napolitana nel tempo, nella letteratura, nell'arte.* Napoli, A. Guida, 1955, in-8°, 180 p.

898. BRUGFER (I. M. de). — « *Tristan e Ysolda* » *y la investigacion moderna.* Boletin de Estudios Germanicos [Univers. de Cuyo]. III, 1955.

899. GOLÉA (Antoine). — *Schöpfer und Epigonen in der Nachfolge Richard Wagners.* Bayreuther Festspiele, 1956. Programm « Siegfried ».

900. HUBSCHER (Arthur). — *Schopenhauer und Wagner.* Ibid. Programm « Parsifal ».

901. VON LUTTWITZ (Heinrich). — *Wagner und « der Zerfall » in der modernen Musik.* Programm « Das Rheingold ».

902. MISTLER (Jean). — *Richard Wagner, poète comique.* Ibid. Programm « Die Meistersinger von Nürnberg ».

903. OSTER (Otto). — *Bayreuth und die Archetypologie des Theaters.* Ibid. Programm « Siegfried ».

904. SCHONE (A.). — *Zu Gottfrieds « Tristan » Prolog.* Deutsche Vierteljarhrschrift, 1955, 4.

905. VOLKMANN-SCHLUCK (K. H.). — *Der Ring des Nibelungen. Die Krise des Bewusstseins.* Bayreuther Festspiele, 1956. I : Programm « Das Rheingold ». II : Programm « Die Walküre ». III : Programm « Siegfried ». IV : Programm « Götterdämmerung ».

906. WAGNER (Wieland). — *Überwindung der Lebenskrise. Authentisches uber die « Meistersinger ».* Bayreuther Festspiele, 1956. Programm « Die Meistersinger von Nürnberg ».

907. WEBSTER (David). — *Covent Garden Tradition and L.s.d.* Opera, N° 11, 1956.

908. VON WESTERNHAGEN (Curt). — *Das « Weltabschiedswerk ».* Bayreuther Festspiele, 1956. Programm « Parsifal ».

909. ZANETTI (Dina). — *Il madrigale di Horatio.* La Scala, 1955, N° 72, p. 50-52.

Sur Orazio Vacchi.

910. — *Anticipatore il Provenzale.* Ibid. 1955, N° 68, p. 19-22.

Sur Francesco Provenzale.

b) Danse et Ballet

911. BELLEW (Hélène). — *Ballet in Moscow to-day.* London, Thames and Hudson, 203 p. ill.

912. BOLL (A.). — *Jean Babilée.* Paris, Laffont, 1956, in-16, 48 p.

913. BOURGEOIS (J.). — *La réussite de Serge Lifar, petit émigrant de Kiev qui créa le ballet moderne français.* **A.**, N° 597, 1956.

914. COURNAUD (Gilberte). — *Les femmes et la danse.* Les Annales, N° 71, 1956.

915. DUMESNIL (René). — *Les problèmes de la danse.* La Scala, 1955, N° 71, p. 58.

916. — *L'évolution de la musique chorégraphique.* La Scala, 1955, N° 68, p. 54-55.

918. GUEST (Ivor). — *Fanny Cerrito, the life of a romantic ballerina.* London, Phoenix House, 176 p., front., 20 pl., bibl.

919. GUILLOT de RODE (F.). — *Ce qui restera quand Lifar ne dansera plus.* **F.L.**, N° 556, 1956.

920. IBERT (Jean-Claude). — *L'école de danse de l'Opéra.* La Scala, 1956, N° 77, p. 69.

921. JOHNSTONE (M. A.). — *The dance in Etruria. A comparative study.* Firenze, Olschki, 1956, in-16, XII-164 p.

922. LETTOW-SCHULZ (Rose-Marie). — *Mary Wigman.* **T.Z.**, 1956, N° 11, p. 20-21.

923. LIDO (Serge). — *Ballet* N° 6. Préface de Roland Petit. Textes par Irène Lidova. Paris, Soc. Fr. du Livre, 24 × 30, 124 p., 144 ph.

924. MONAHAN (James). — *Reflections on the Bolshoi Theatre Ballet.* Listener, N° 1443, 1956.

925. RAGIAMANNARI (P. V.). — *Musica e danza in India.* Santa Cecilia. V, 1956, N°s 1-2, p. 101-103.

926. REYNA (Ferdinando). — *Era così.* La Scala, 1956, N° 75, p. 33-35.
Anna Pavlova.

927. — *La Zambelli milanese signorina dell'Opéra.* La Scala, 1955, N° 71, p. 40-43.
Notice sur la danseuse Zambelli.

928. REBLING (E.). — *Ballett gestern und heute.* Berlin, Henschelverlag, 1956, 430 p.

929. REGNER (O. F.). — *Reclams Balletführer.* Stuttgart, Reclam-Verl., 1956, 420 p., ill.

930. VAILLAT (Leandre). — *La danse à l'Opéra de Paris.* Paris, Rombaldi, 24 × 31, 180 p.

c) Arts plastiques

931. — *Les peintres témoins de leur temps.* Réhabilitation du portrait. Introduction par J. Cassou. Catalogue de l'Exposition du Musée Galliera, mars-avril-mai 1956.
Portraits d'auteurs et comédiens.

932. BERNET (D.). — *Daumier a voulu plaider pour un Théâtre Populaire.* **A.**, N° 595, 1956.

933. BJURSTROM (Per) et DAHLBACK (Bengt). — *Témoignages sur l'éphémère.* L'Œil, N° 24.
Dessins conservés à Stockholm, décors et costumes.

934. BOUDAILLE (G.). — *Le théâtre japonais vu à travers ses masques et ses estampes.* **L.F.**, N° 647, 1956.
C. R. de l'exposition organisée par J. Ostier, *Place des Vosges, [Paris].*

935. DENIS (Valentin). — *Le Théâtre et les Primitifs.* L'Œil, N° 23, avec nombreuses reproductions.

936. GIANI (Renato). — *Pitture, cavatine e balletti.* La Scala, 1955, N° 71, p. 49-57.

937. MARINONI (Augusto). — *Il regno e il sito di Venere.* Convivium, XXIV, 1956, p. 164-175, 2 tbl.
*Esquisses de Leonard de Vinci pour l'*Orfeo *de Poliziano.*

938. SCANDELLA (Mischa). — *Pittori del'*700 *per Goldoni.* Maschere, I, 1956, N° 2, p. 21-22.

939. VIALE (Mercedes). — *Disegni inediti dello scenografo Innocente Bellavite.* Bollettino Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti, VI-VII, 1952-1953, p. 183-198, fig.

940. WAHNRAU (Gerhard). — *Tanz. Gefroren oder Erfroren?* **T.Z.**, 1956, N° 11, p. 21-28.

d) Cinéma

941. — *The National Film Theatre under Waterloo Bridge.* Official Architecture and Planning. N° 8, 1956.
Plans et photographies.

942. — *British Film Institute : National Film Library. Rules for use in the catalogue department.* 4th Ed., London, The Institute, 40 p. ill.

943. — *La Scenografia cinematografica in Italia.* A cura di Virgilio MARCHI, Guido CINCOTTI, Fausto MONTESANTI. Con una premessa di Giuseppe SALA. [Disegni di Mario SCISCI]. Roma. Ed. Bn. Bianco e Nero, 1955, in-8°, fig. ,64 p., 6 pl.

944. — *Note sul cinema nell' U.R.S.S.* [carattere del cinema sovietico. Il documentario sovietico. La Cinematografia sovietica per i ragazzi]. Roma, Tip. « La Stampa Moderna », 1955, in-8°, 46 p.

945. DORIGO (Francesco). — *O'Neill nel cinema.*Ri vista del Cinematografo. XXVIII, 1955, N° 12, p. 8-9.

946. GRIFFIN (A.). — *Shakespeare through the camera's eye.* **Sh.Q.**, VII, N° 2.

947. LETO (Giovanni). — *Da « Ossessione » a « Senso » : valore dell' opera di Visconti.* Bianco e Nero, XVI, 1955, N° 11, p. 13-17.

948. MOCCAGATTA (Franco). — *Incontri : Gino Cervi.* Rivista del Cinematografo, XXVIII, 1955, N° 8, p. 9-12.

949. OZUSKI (P.). — *Le cinéma et son public.* Documents d'Actualité, 1956, N° 8.

950. PAGNOL (M.). — *Le rutabaga, le cinéma et les critiques responsables de la crise du théâtre.* **N.L.**, N° 1516, 1956.

951. RINAUDO (Fabio). — *Breve storia della commedia cinematografica inglese.* Bianco e Nero, XVI, 1955, N° 7, p. 3-34.

952. ROSE (Tony) et BENSON (Martin). — *Come recitare nel film.* (How to act). *Guido pratica per l'aspirante attore. ed il regista.* Milano, Ed. del Castello, 1955, in-16, fig., 152 p.

953. SCAGLIONE (Massimo). — *Gli attori di teatro nel cinema italiano.* Bianco e Nero, XVI, 1955, N° 7, p. 35-47.

954. SCOGNAMILLO (Giovanni). — *Piccolo mondo di Marcel Pagnol.* Ibid. XVII, 1956, N° 2, p. 64-80.

955. SPENCER (Douglas Arthur) and WALEN (Hubert D.). — *The cinema to-day.* 2nd ed. London, Oxford Univ. Press, X-202 p., front., 24 pl. ill.

956. GUNSTON (David). — *Arne Sucksdorff, Swedish filmmaker.* The Norseman, 1956, N° 5.

957. THOMPSON (Samuel) and ANNAND (Louise G.). — *Film experiments at Glasgow.* Museums Journal, 1956, N° 8.
Rôle du cinéma dans les programmes éducatifs des musées.

958. TRUFFAUT (F.).— *Le cinéma est-il un art ou une industrie?* **A.**, N° 605, 1956.

e) Radio et Télévision

959. — *British Broadcasting Corporation. From the Third Programme; a ten year's anthology.* Ed. by John MORRIS. London, Nonesuch Press. X, 339 p.

960. ARUNDELL (Dennis). — *The Salzburg conference in radio, television and films.* Opera, 1956, N° 11.

961. BRYSON (David). — *The B.B.C. in Essex.* East Anglian Magazine. 1956, N° 12.

962. EMMETT (B. P.). — *The television audience in the United Kingdom.* Journal of the Royal Statistical Society, Part 3, 1956.

963. GIELGUD (Val). — *British Radio Drama* (1922-1956). London, Harrap Books, 1956.

964. NOBLE (Peter). — *The fabulous Orson Wells*. London, Hutchinson, 276 p., front., pl.

XIII

LANGUE DRAMATIQUE

966. CARBALLO PICAZO (Alfredo). — *Situación actual de los estudios de métrica española*. Clavileño, VII, N° 37, 1956.

967. DAUZAT (Albert). — *Quelques aspects de la langue de Mistral*. Paris, Soc. de l'Ecole des Chartes, 1955. Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel. T. I.

968. FIELDING (K. J.). — *Charles Reade and Dickens*. **T.N.**, Vol. X, N° 4, 1956.
Le problème des adaptations.

969. GARAPON (Robert). — *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen-Age à la fin du XVII^e siècle*. Paris, Armand Colin, 1957, in-8°, 368 p., bibl., index.

970. GUIRAUD (Pierre). — *Index du vocabulaire du théâtre classique. Corneille (II) : Index des mots du Cid*. Paris, Lib. Klincksieck, 1956.

971. LE HIR (Yves). — *Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens du XVI^e siècle à nos jours*. Paris, Presses Universitaires de France, 1956, in-8°, carré.

XIV

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

972. ALTERESCU (Simion). — *Inceputurile criticii teatrale*. « Studii si cercetari de istoria artei ». 1955, II, N^os 3-4.
Les débuts de la critique théâtrale.

973. DARS (Jean). — *Dix années de critique théâtrale*. I. *Justice et théâtre*. **O.**, 29 juin 1956.

974. GUEZ (G.). — *Le métier de critique est-il un jeu de massacre?*. **A.**, N° 593, 1956.

975. DOISY (Marcel). — *Paul Blanchart*. L'Amateur, N° 53.

976. MARSHALL (Dorothy N.). — *Caroline Bourland* **B.C.**, Vol. VIII, N° 2, 1956.

977. COE (Ada M.). — *Alice H. Bushee* (1867-1956). Ibid.

978. PENEDO REY (Fr. Manuel). — *Dona Blanca de los Rios Nostench*, (1859-1956). Ibid.

979. D'AMICO (Silvio). — Per il primo anniversario della morte di Silvio d'Amico, a cura di Achille Fiocco. Scritti di : Siro Angeli, Edoardo Anton, Giuseppe Antonelli, Gustave Cohen, Léon Chancerel, Achille Fiocco, Vittorio Gassman, Giovanni Gigliozzi, Raoul Radice ed un' *Antologia* di Silvio d'Amico. La Fiera Letteraria, XI, 1956, N° 15.

980. FRIEDMANN (Georges). — *Georges Jamati* (1894-1954). Annales, Economies, juillet-septembre 1955.

981. DANSETTE (A.). — *Robert Kemp*. **F.L.**, N° 555, 1956.

982. MONDOR (Henri). — *Robert Kemp*. **N.L.**, N° 1527, 1956.

983. DORMOY (Marie). — *Paul Léautaud*. Biblio, 1956, N° 6, avec bibliographie.

984. MERLIN (Alfred). — *Notice sur la vie et les travaux de Paul Mazon*. Paris-Dijon, Darantière, 1955, in-4°, 15 p.

985. WILLEKENS (F.). — *Lode Monteyne*. **T.B.**, N° 9, 1956.

986. VON FRENCKELL (Ester-Margaret). — *Seuerling.* Helsingfors. Ed. Genealogiska Samfundet i Finland. (La Société Généalogique en Finlande), N° 2, 1956.

Carl Sottfreed Seuerling, introducteur en Finlande de Shakespeare, Calderon, Racine, Molière, Voltaire, traduits en suédois.

XV

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

987. BERNET (D.). — *L'humour a rendu sa fraîcheur à la scène française.* **A.**, N° 602, 1957.

988. CAZZANI (P.).— *Sopra un autografo alfieriano; la reforma « teatrale » e l'ortografia delle tragedie.* Convivium, mai-juin 1955.

989. COHEN (Gustave). — *Le drame liturgique.* In Etudes d'Histoire du Théâtre au Moyen-Age et à la Renaissance, cf. N° 396.

990. CROHMALNICEANU (Ov. S.). — *In legatura cu comedia satirica.* « Viata Romîneasca ». 1953, N° 8, p. 243-259.

Considérations sur la comédie satirique.

991. DE LEONARDIS (Vincenzo). — *Il melodramma del* 600. Benevent, Tip. Abete Azienda Beneventana. Tip. Editoriale, 1955, in-8°, 19 p.

992. FORD (Jean).— *The European scene,* Part I. Christian Drama, N° 5, 1956.

Conclusion d'une enquête sur le théâtre religieux en Europe, hiver 1955-1956.

993. HAMBERG (Lars). — *Nagra synpunkter pa det tragiska.* **N.A.**, N° 3, 1er février 1956.

Le tragique. Nécessité de la tragédie.

994. HENN (Thomas Rice). — *The harvest of tragedy.* London, Methuen, XV, 304 p., front., 5 pl., bibl.

995. KNIGHT (R. C.). — *A minimal definition of seventeenth century tragedy.* **Fr. St.**, N° 4, 1956.

996. PETER (John D.). — *Complaint and satire in early English literature.* Oxford, Clarendon Press, 323 p.

997. PLEBE (Armando). — *La nascità del comico.* Bari, Laterza, 1956. Biblioteca dello Spettacolo, N° 5, 260 p. ill.

998. POLGAR (Alfred). — *Ja und Nein. Darstellungen von Darstellungen.* Herausgegeben von Wolfgang DREWS. Hamburg, Rowohlt, 1956, 424 p.

999. SASTRE (Alfonso). — *Porvenir de la Tragedia.* Cuadernos Hispano Americanos [Madrid]. XII, 1952, p. 72-78.

b) Personnages

1000. BRAGAGLIA (A. G.). — *Capitani, bravi e « bulli ».* **S.**, N° 126, 1956.

1001. — *La moglie di Stenterello.* **Sc. I.**, 1956, N° 5.

1002. BRAVO-VILLASANTE (Carmen). — *La mujer vestida de hombre en el teatro español* (Siglos XVI y XVII). Revista de Occidente [Madrid], 1955.

1003. COHEN (Gustave). — *Marie-Madeleine dans le théâtre du Moyen-Age.* In Etudes d'Histoire du Théâtre au Moyen Age et à la Renaissance. Cf. N° 396.

1004. LENOTTI (Tullio). — *Giulietta e Romeo nella storia, nella leggenda e nell'arte.* Illustrazioni di Ameglio TRIVELLA. Verona, Ed. « Vita veronese », 1955, in-16, fig., 64 p.

1005. PACE (Biagio). — *Metamorfosi di Ifigenia.* In Studi in onore di Gino FUNAIOLI [Prefazione di Ettore PARATORE]. Roma. A. Signorelli, 1955, in-8°, XIV-441 p., 1 pl.

1006. TORNEA (Florin). — *Eminescu si caracterele dramatice* (Eminesco et les caractères dramatiques). « Studii si cercetari de istoria artei ». 1955, II, N°s 3-4.

c) Thèmes

1007. — *Utilisation des sources et développement d'un thème : l'Assassinat dans la Cathédrale.* English, Spring 1956.

1008. BOULTON (J. T.). — *Use of Original Sources for the development of a theme : Eliot in « Murder in the Cathedral ».* English, XI, N° 61.

1009. COHEN (Gustave). — *Le thème de l'aveugle et du paralytique.* In Etudes d'Histoire du Théâtre au Moyen Age et à la Renaissance. N° 396.

1010. MILLER (Arthur). — *La famille dans le drame moderne.* Preuves, N° 67.

1011. RICARD (R.). — *Le thème de Jésus crucifié chez quelques auteurs espagnols du XVI^e et XVII^e siècles.* Bulletin Hispanique, 1955, N^os 1-2.

ERRATA IV, 1956

N° 1751 — lire N° 540, 1956.
N° 1850 — lire Klingsieck.
N° 1865 — lire Herausgeber.
N° 1868 — lire N° 3-4.
N° 1917 — lire Il IV pezzo.
N° 1975 — Voir N° 1993.
N° 2095 — Placer notice explicative après N° 2093.